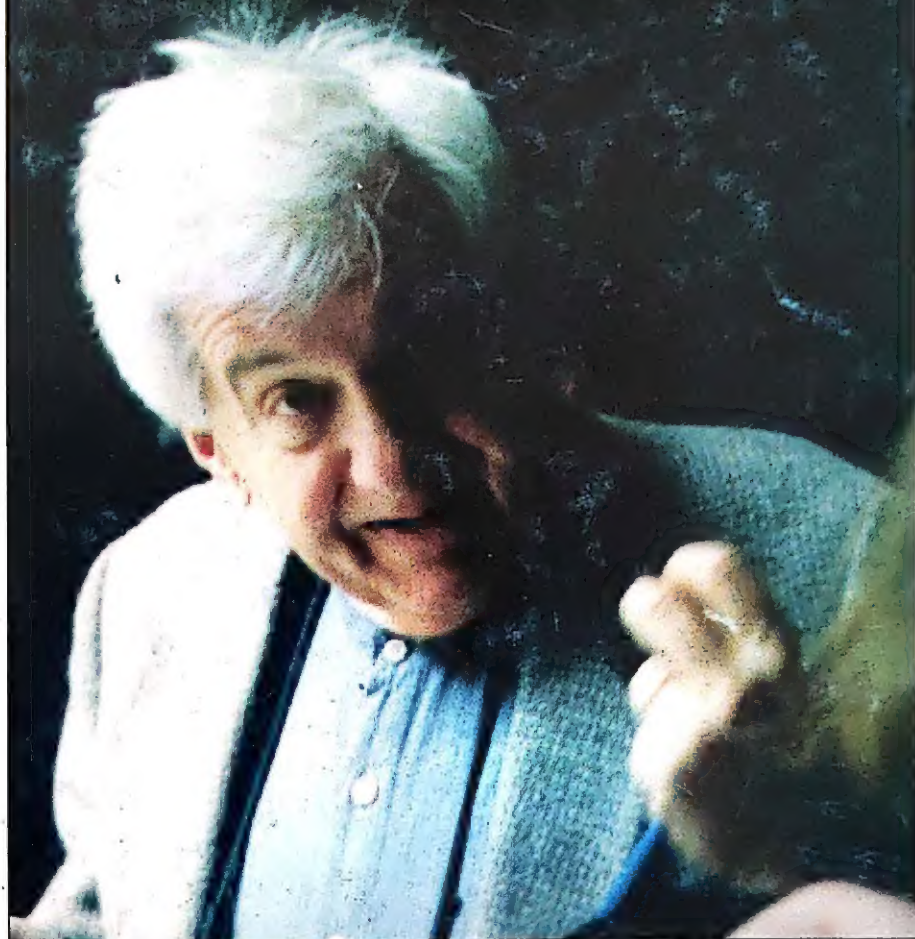


PROFILI
FILOSOFICE



ION
IANOȘI.
O VIAȚĂ DE
TURAR



ION IANOȘI – O VIAȚĂ DE CĂRTURAR



0 00000916000

BCU IASI



ION IANOȘI

Exercițiu biobibliografic

I

Scriu aceste pagini într-o superbă clădire din centrul istoric al orașului Buda, unde am fost invitat pentru zece luni, ca „senior fellow”, de către *Collegium Budapest – Institute for Advanced Study*. Această șansă nesperată, doar cu puțin timp înaintea pensionării, i-o datorez în mod decisiv, mi-e limpede, recomandării lui Andrei Pleșu, un „risipitor” și în generozități.

Îmi plac rimele vieții. Preludiul meseriei didactice mi l-au oferit anii de ucenicie la universitatea leningrădeană. Alți ani de peregrinări n-au mai urmat, cel mult unele săptămâni cu greu smulse autorităților, scurte călătorii pline de frustrări. S-a ivit însă, iată, și acest aproape postludiu al muncilor – nu și al muncii, sper –, pe un mal dunărean occidental (la propriu și la figurat). S-a adeverit astfel vorba prietenului meu Radu Cosașu, din clipele mele bucureștene depresive: tu te-ai simți bine, într-un refugiu temporar, numai la Petersburg sau la Budapesta!

Orașul din urmă mai rimează însă pentru mine și cu biografia multor predecesori de-ai mei. Tata s-a născut aici, ca și frații ori surorile lui. Bunicul provenea și el din

părinți și bunici austro-ungari; patronii săi îl mutaseră însă de la Budapesta la Brașov, ca „General-Direktor” al unei mari întreprinderi de exploatare forestieră din regiunea secuiască, unde, ca inginer-șef, lucra bunicul meu din partea mamei, cu o similară proveniență. Și unul, și celălalt au cerut și au obținut în anii douăzeci cetățenia română. Părți din familiile lor au rămas în Ungaria, dar în acele vremuri încă permissive legăturile rămăseseră strânse, cu atât mai mult cu cât baronii Grödl, patronii firmei SWAG (*Siebenbürgische Wald Aktien Gesellschaft*) continuau să-și conducă afacerile din Viena și din Budapesta. Părinții mei s-au cunoscut la Comandău (Komandó), centrul efectiv al exploatării forestiere – de deasupra Covasnei – unde se născuse mama (avea să și scrie o carte despre istoria acestei localități de munte atât de îndrăgite). Au trăit la Brașov, tata ca funcționar, apoi comerciant, mama ca ziaristă la cotidianul *Brassói Lapok* (*Foile brașovene*). La câțiva ani după ce m-am născut mama ne-a părăsit, mutându-se la Budapesta, unde și-a continuat activitatea de ziaristă. Către sfârșitul anilor treizeci am petrecut la ea câteva vacanțe de vară. În 1939 va emigra în Anglia, iar în 1946 se va întoarce la Cluj, pentru restul vieții. În schimb tatăl tatălui meu va pleca în 1947, după moartea soției, la fiica lui din Budapesta. A murit aici în vara lui 1950.

Tata s-a născut în anul și ziua pe care James Joyce și-a imaginat-o ca dată pentru peregrinările lui Leopold Bloom prin Dublin. Dar mai aproape decât de Leopold mă simt de Ulrich, personajul vienez căruia Robert Musil i-a dat viață într-un alt roman cantitativ și calitativ uriaș al

primei jumătăți de secol. Nu că m-aș asemui, prin temperament și caracter, cu acest personaj, nici măcar cu disponibilitatea lui neutru-generoasă, atât de inteligentă, față de cele mai diverse valori, în ciuda aparentului său fel de a fi „fără însușiri”; ci pur și simplu mă simt un martor întârziat al unei lumi în mare măsură dispărute, atât la Viena sau Budapesta, cât și în Transilvania, Banat ori Bucovina. Musil a ironizat-o cu formula „Kakania”, de la „k. und k.”, kaiserlich und königlich, imperial și regal. Ar fi poate mai îndreptățit s-o numim „vechea Europă Centrală”, cu conotațiile ei bune și rele. Ca est-european n-am cum să nu mă recunosc totodată și central-european. De aici provin și multe din descentrările mele.

În lungile noastre plimbări cu Janina, bucureșteană get-beget, adulmec urmele pașilor de odinioară. Unde o fi înmormântat bunicul? Unde a urmat tata școala? Unde a locuit mama? – la rondul de joacă de lângă casa în care locuia, copiii de o vârstă cu mine administrându-mi, întru marea mea stupefacție, prima lecție practică de istorie: despre aceeași bătălie le spusese învățătorul lor că a fost câștigată de Matei Corvin, iar mie, al meu – că izbânda fusese de partea lui Ștefan cel Mare!

2

M-am născut la 1 mai 1928, la Brașov. Familiile făceau parte din burghezia evreiască, purtând nume germane: Leitner (mama), Steinberger (tatăl, deci și eu). Mi-au dat un dublu prenume, Ioan-Maximilian, l-am folosit însă doar pe primul, János în varianta maghiară,

cel de al doilea, pus în cinstea unui predecesor îndepărtat, figurând doar în acte.

Bunicul, Victor, i-a cumpărat tatălui meu, Iuliu, o jumătate dintr-un magazin de coloniale, unde, în calitate de coproprietar, se ocupa de contabilitate, în plus de prăjitul cafelei, cu tot soiul de tipicuri, într-o cămăruță dosnică – pînă azi îmi stăruie în nări mirosul îmbietor. Mama scria articole ocazionale sub pseudonimul Látó Anna (pe românește ar suna „Anna văzătoarea”), din plăcere, nu pentru câștig. De pe pereții casei Steinberger mă priveau, pictați în ulei, străbunici ingineri și medici. Bunicul Leitner era diplomat al Politehnicii din Viena, secția poduri și șosele.

Părinții mei nu erau religioși. Bunicii, liberali în convingeri și comportament, mai țineau câteva sărbători. Din formulele ebraice de la mesele festive nu pricepeam nimic. Nici de Jom Kipur nu posteam, dacă îl însoțeam pe bunic la sinagogă atunci doar pentru joaca din grădină. În orașele transilvănene existau pe atunci două comunități evreiești distincte, nu cele germană și spaniolă cunoscute în Vechiul Regat, ci cea „ortodoxă” și cea „neologă”, una tradiționalist-habotnică de origine galițiană, alta burghez-liberală de sorginte germană. Evreii ortodocși păstrasera intacte cultul, obiceiurile, îmbrăcămintea, limba idiș, cei mai mulți erau săraci și trăiau îngrămădiți pe străzi dosnice ale orașului, unde nimeream rareori. Neologii, cei de „lege nouă” – în cadrul celei vechi –, vorbeau germana literară, Hochdeutsch, erau îndeobște oameni cultivați: bunicul Steinberger citea Goethe, Heine sau la nimereală

pagini din Meyers-Lexikon de 13 volume masive (le am și azi, se numără printre puținele mele amintiri palpabile despre el). Sinagogile, rabinii, cimitirele erau separate, nu comunicau între ele. Rabinul neolog, domnul Deutsch, mi-a împrumutat în limba corespunzătoare numelui său un comentariu despre *Cântarea cântărilor*, care analiza versetele într-o altă ordonare, spre a ajunge la un sens diferit de cel îndeobște acceptat; în schimb, același domn foarte cult n-a reușit să mă învețe din ebraică decât un singur cuvânt, „sus”, „cal”.

În jurul nostru trăiau sașii, cei mai înstăriți din oraș, românii, dintre ei recrutându-se inclusiv administrația locală, ungurii, meseriași dar și slujnice aduse din secuime la „boieri”. Limba maternă mi-a fost maghiara, germana am învățat-o din vorbirea apropiaților și de la bonele austriece. Răsfoiam cărți din biblioteca bunicului. Mi-am petrecut o parte din copilărie și din adolescență în uriașa sa casă, cu splendida ei grădină, primite în dar de adio din partea firmei, la numirea ca director general, în locul lui, a fiului său cel mai mare, unchiul meu ajuns între timp bucureștean. Cei doi ilustra, ca în *Buddenbrooks*, diferența dintre un „Bürger” și un „bourgeois”, unul rafinat intelectual, celălalt, mai frust. (Bunicul Leitner era mai degrabă un „Artamonov”, stătea săptămâni în pădure cu tăietorii de lemne, îmbrăcat în cojoc și îndrăgind carnea de berbec, dar și banii.) Îl iubeam pe bunicul Steinberger, ulterior aveam să realizez asemănarea lui – păstrând proporțiile – cu un „hanseat” de-al lui Thomas Mann; de altfel, viitorul meu atașament pentru cărțile acestuia ar

putea fi îndatorat atmosferei din casa de pe General Prezan nr. 5. Victor încetase de a mai fi însă un victorios. Sub Antonescu fusese deposedat de multe bunuri și izgonit din casă. Mi-a impus și demnitatea cu care s-a adaptat tuturor vicisitudinilor din timpul războiului.

Din clasa a doua primară tata mă înscrișese la o școală românească; dar în toamna lui 1940 am fost eliminat, potrivit legilor rasiale, dintr-a doua de gimnaziu și din orice învățământ de stat. Puțin mai târziu, la rebeliunea legionară, tatălui meu i s-a impus, cu revolverul la tâmplă, să-și cedeze „de bună voie” magazinele (între timp ajunseseră patru la număr, se adăugaseră două la periferia orașului și unul într-o stațiune balneară); nici după înfrângerea armată a legionarilor n-avea să le mai primească înapoi: continua „românizarea” bunurilor evreiești, prin tacita înțelegere între părți sau la modul silnic. Așa am rămas fără avere, cu mijloace modeste de subzistență, îngrămădiți într-o mică locuință de bloc de lângă gară. Tata și-a pierdut vederea la un ochi descărcând cărbuni în cadrul muncii obligatorii; bunicul a fost rănit la primul bombardament „aliat” al Brașovului; bunicul matern a fost luat ostatec cu mai mulți coreligionari și dus într-o școală rechiziționată; iar eu trăgeam chiulul de la în grabă încropita dar oficial nerecunoscuta școală evreiască de meserii, convins de inaptitudinea mea pentru lăcătușerie (nici la ulterioara ei omologare nu mi-am scos diploma de lăcătuș, de rușine pentru neștiința mea totală în materie).

Continuam, în schimb, să citesc literatură și să ascult muzică. Frecventam grupuri care se îndeletniceau cu

„Musizieren”, în improvizate triouri sau cvartete. Mergeam rar în săli de concerte, dar ascultam deseori orchestre simfonice și celebri soliști la radio, confruntându-mi preferințele cu cele ale prietenului meu apropiat, acum fizician în Israel. Principala mea îndeletnicire era însă lectura. În acel răstimp al adolescenței am parcurs mulți autori moderni și contemporani, mai ales francezi dar și germani, de regulă în bune traduceri maghiare; și mi-am notat impresiile despre romanele și eseurile lor, cu juvenilă suficiență, în jurnalul pe care începusem să-l țin din timpul războiului și pe care l-am continuat și la începutul perioadei postbelice.

În anul școlar 1944/45 am recuperat în galop clasele de liceu I-VI, materie după materie, clasă după clasă, apoi am urmat în 1946/47, tot la liceul „Ioan Meșotă”, clasele VII și VIII, secția „umanistă”. Bunicul a reintrat în posesia casei sale, care-i va fi luată, de rândul următor, tatălui meu spre finalul aceluiași deceniu, prin naționalizare. (În prezent se află pe Strada Colonel Buzoianu 7: generalul a fost degradat.) Până una-alta trăiam însă acolo, la început cu bunicii, apoi numai tata și cu mine în două camere despărțite de restul fostului apartament uriaș de la etajul întâi. Citeam în continuare mult, literatură artistică și eseu filosofic, îndrăgind încă de atunci zonele lor de interferență. Mă jucam cu gândul să devin scriitor maghiar, îmi încercam forțele în poezie, povestire, meditație, îmi notam gândurile în noi și noi caiete.

Un timp interesele mele au fost precumpănitor culturale, cu un tribut plătit verbiozității estetizante. Apoi au

luat (și) o turnură politică. Întorsătura era previzibilă după anii de persecuții rasiale, 23 august 1944 fiind întâmpinat de evrei ca un real act salvator. Radicalizarea unora dintre ei în perioada imediat următoare s-a datorat credinței naive în stingerea definitivă a tensiunilor etnice, naționale ori religioase în cadrul „internaționalismului” proclamat. Alții, mai ales sioniștii, nu s-au încrezut în promisiuni și au emigrat de timpuriu. Tata, angajat în sprijinirea unor cunoscuți și prieteni comuniști încă de pe vremea activităților lor ilegale – motiv de conflict cu frații lui mai mari –, s-a înscris în partidul comunist. L-am urmat la 30 decembrie 1945, cu câteva luni mai devreme de împlinirea vârstei statutare de 18 ani. Înaintea plecării sale la Budapesta, bunicul urmărea și interesat, și sceptic schimbarea noastră la față. Ne recunoștea bunele intenții, dar le considera utopice, se îndoia de șansa de a fi îndeplinite: zâmbea binevoitor când mă străduiam să „luminez” fetele de serviciu din organizația de tineret, în intenția de a transforma, potrivit formulei leniniste, „bucătăresele în șefi de stat”. (Nu bănuiam ironica împlinire a previziunii de peste decenii, prin „viclenia istoriei”.) Nu ne lăsam abătuți de la „calea mântuitoare”. Ni s-au alăturat mama și soțul ei, întorși acasă din Anglia spre a „construi socialismul”. Câțiva ani mai târziu vor fi zvârliți afară din partid și din slujbe ca „spioni virtuali” (în partid vor refuza să se mai înscrie când li se va oferi, la reîncadrarea ca ziașiști, și „reabilitarea politică”). Și tata a fost exclus din partid ca „fost exploatator”, dar curând l-au reprimis pentru a-i fi sprijinit pe „ilegaliști”. Când în rând cu alți „foști” a fost expulzat din

Brașovul rebotezat „Orașul Stalin”, ca atare menit să fie curățat de impuri, a reușit să evite exilul la țară – nu ca fratele mamei – și să se refugieze în Capitală, aciuindu-se în calitate de corector de noapte la ziarul *Előre* (*Înainte*), o meserie practică cu un singur ochi dar cu devotament, îndrăgită, ca și locuințele de una, apoi de două camere, ultima situată la periferie, în care a trăit până la sfârșit cu soția, din leafa lor mică, apoi din pensie, mulțumit, în așteptarea dreptății sociale promise.

Eu însumi aveam să port decenii de-a rândul în „dosarul de cadre” toate aceste antecedente opuse: emigrarea mamei în Anglia, dar și întoarcerea ei în țară, averea luată tatălui – magazine, casa – dar și calitatea lui de „simpatizant activ” al firavei mișcări comuniste de dinainte de 1944. De „pete” și mai ales de consecințele lor m-a salvat, după începutul universitar clujean, trimiterea la studii în Uniunea Sovietică.

3

Doi ani școlari, 1947/49, am urmat la Universitatea „Bólyai”, pe atunci încă de sine stătătoare, filologia, la specialitatea maghiară, iar secundar – un an franceza, apoi rusa. Distinctele domenii de pregătire nu contau prea mult. Parte din noii mei prieteni frecventau filosofia și psihologia. Locuiam împreună la cămin, ne confruntam aprins pe orice temă, disociam tradiții și dibuiam căi de urmat. Dacă la Universitatea „Babeș” mai dominau personalitățile atașate partidelor țărănist și liberal, atmosfera de la „Bólyai” era categoric de stânga. Mulți proveneau

dintr-un specific „poporanism” maghiar interbelic, așa-numiții „népiek”, orientare având și o aripă mai radicală decât variantele românești. Se întăreau social-democrații și mai cu seamă comuniștii. Ultimii și-au asigurat ascensiunea datorită muncitorimii maghiare din marile uzine. În ultimul timp se bate monedă pe tema unor interferențe dintre apartenența națională și opțiunea politică. N-am apucat înfruntările violente din Clujul anului 1946, invocate de obicei în sprijinul polarizării celor două tabere. Istoricii le vor nuanța, poate, cu motivații cu tot, spre a depăși partizanatele retroactivate.

Pot depune mărturie numai asupra unui segment din viața universitară maghiară. Participanții la faza finală a războiului, dintre profesori și studenții mai vârstnici, se străduiau să-și lepede, sincer ori conjunctural, povara iluziilor naționaliste, eventualele lor atașamente horthyste de după cedarea Ardealului de Nord. Mulți tineri, îmbătați de promisiunile păcii, vroiau să se împărtășească din „noua lume bună”. În perspectiva ei, deosebirile religioase și etnice păreau să nu mai aibă vreo relevanță. Desigur, viitorul avea să joace multe feste adeptilor naivi ai unui socialism ideal, în toate drept și echitabil. După doi-trei ani aveau să se abată asupra multora excomunicări politice și marginalizări profesionale, urmate nu o dată de închisori și sinucideri. Deocamdată visul frățietății întru libertate și egalitate îi mai fascina însă pe cărturarii frecvențați de mine, inclusiv victime viitoare ale tragediei. O dovadă mi-a furnizat-o în vara lui 1948 formarea brigăzilor studențești pentru șantierele de construcție de la Salva-Vi-

șeu și Bumbesti-Livezeni. Am ajuns la acesta din urmă, copleșit de un entuziasm specific tineresc, dar și răspândit printre „brigadieri”, mai des sincer decât prefăcut; nu cred să fi receptat greșit starea lor de spirit, care era și starea mea de spirit.

Așadar „făceam politică”, ne imaginam actori cu roluri de soi, nu doar figuranți cu intrări și ieșiri prescrise de regizori abili. În răstimpuri și cu măsură „făceam și carte”. Descopeream autori necunoscuți, îi comentam siguri de noi, elaboram proprii texte orgolioase. Țin minte un studiu în care comparam baladele populare secuiești cu cele scoțiene, pe baza unor presupuse similitudini de atmosferă și structură; impulsul trebuie să mi-l fi dat vreo exegeză consultată în grabă. Încercam să analizez și poeți culți unguri de care mă atașasem încă la Brașov. Citeam romane occidentale pentru mine noi, dar mă aventuram și pe teritorii filosofice mai dificile. Nu mă atrăgea, totuși, „știința severă”, am cam ocolit filologia riguroasă, pe cea fino-ugrică precum și pe cele indoeuropene. Îmi stătea mai la inimă genul eseistic. Dacă aș fi continuat studenția în acea atmosferă exuberantă și multicoloră, aș fi riscat să mă blochez într-o publicistică superficială. M-aș fi ținut oricum de scris, dar mi-ar fi lipsit disciplina de lucru.

Pe aceasta – paradoxal – mi-am însușit-o la o facultate sovietică, mediocră, dar oferindu-mi cadrul de maturizare. Am fost selecționați în vara lui 1949 de către un trimis de la „centru”, mulți studenți și de la Cluj, pentru studii în străinătate, prioritar în U.R.S.S. Deși atârna de-acum destul de greu în balanță, „originea socială” nu

era încă neapărat decisivă. Tata fusese reprimat în partid, pe mama nu o eliminaseră încă, prezentam garanțiile politice și profesionale, confirmate de un coleg cu trecere pe lângă delegatul din București. Am fost deci inclus pe râvnita de mine listă, instalat într-o tabără de pregătire din Capitală, iar toamna îmbarcat într-unul din cele trei lungi trenuri amenajate special pentru noi. La Moscova, comisia rusă de repartizare a acceptat propunerea de-acasă ca să urmez filosofia și m-a trimis la Universitatea „A. A. Jdanov” din Leningrad. Împreună cu cei sosiți anul următor, tot mulți, precum și cu cei ulteriori, în scădere treptată, în institutele superioare leningrădene ne-am adunat, în perioada în care am fost acolo, peste 900 de „pământeni” români – denumirea singurei organizații admise, nemaiconținând dacă ești membru de partid sau numai al organizațiilor de tineret. La universitatea leningrădeană aveam să ne strângem vreo 50, dintre care la filosofie; după primii 3 printre care mă număram, s-a ajuns la cca. 15 studenți.

Cu începerea noii facultăți am pierdut cei doi ani clujeni; aveam să-i recuperez la așa-numita „aspirantură”, actualul doctorat, pe care, revenit în urma recomandării facultății, aveam s-o termin într-un singur an, în locul celor trei prescriși. Am stat așadar la Leningrad șase ani, cinci ca student, unul ca „aspirant”. În toamna lui 1955 m-am întors în țară, cu titlul dobândit de „candidat (doctor) în științe filosofice”, primul de acest fel în respectivul domeniu și unul dintre cele dintâi în discipline umane.

Lunga mea ucenicie de-acolo s-a desfășurat în condiții amestecate. Filosofia era înfeudată dogmelor

oficiale staliniste, predată ciuntit și rudimentar până către finalul studenției mele, când au început să revină la facultate profesorii căzuți în dizgrație și îndepărtați la distanțe mai mari sau mai mici, mai ales din cauza atașamentului lor față de filosofia clasică germană (denunțată în discuția privitoare la manualul lui Aleksandrov de către același procuror ca și în cazul scriitorilor Ahmatova și Zoșcenko, temutul ideolog Jdanov, semidoct brutal, dar numele căruia îl purta universitatea leningrădeană, în trecut urmată de atâtea somități). Lipsa profesionalității o compensau însă, în talerul pozitiv al balanței, contactul cu orașul, cultura și limba lui, ca și „extrateritorialitatea” noastră nu doar față de mizeria și mizeriile vieții sovietice postbelice, dar mai ales față de instabilitatea socială și teroarea intelectuală întinse la extrem în România tocmai la începutul anilor cincizeci. Am avut norocul să scap astfel de perioada celui mai deșăntat dogmatism autohton: de pericolul fie de a-i cădea victimă, fie de a intra în slujba lui printr-o publicistică necoaptă de care apoi să mă fi rușinat toată viața.

Din al doilea an de studenție am fost mutați, români, maghiari, polonezi, cehi, est-germani, chinezi, nordcoreeni, laolaltă cu un număr de sovietici aleși pe sprâncenă, în căminul Universității de pe malul drept al Nevei, chiar față în față cu Palatul de Iarnă. Majoritatea ferestrelor se deschideau spre cea mai feerică panoramă a urbei vechi, baroce și neoclasice, datorată lui Petru I, Ekaterinei a II-a și lui Alexandru I. Rotindu-mi privirile, vedeam de la fereastra mea, la mică distanță, laolaltă, Fortăreața Petru

și Pavel, Coloanele Rostrale, fosta clădire a Bursei, Muzeul Ermitaj, Amiralitatea, Catedrala Isaakievski. Puțin mai departe, plimbându-mă, ajungeam pe Nevski Prospekt sau pe Câmpul lui Marte. Dincolo de primul pod se aflau Universitatea, cu majestuoasa ei clădire centrală, Biblioteca Academiei, „Casa Pușkin”, arhivă și muzeu ale literaturii ruse, iar îndărătul lor, „liniile” Insulei Vasilievski, proiectate cândva să devină canalele noii Veneții a Nordului. Trăiam în plin muzeu – artistic, istoric, literar –, într-o realitate mitică, excepțională ca relevanță pentru cineva familiarizat doar cu două burguri transilvănene. Leningradul a constituit pentru mine marea revelație a acelor ani, Orașul-Muzeu, Orașul-Bibliotecă, Orașul-Istorie în toate câte cuprindea în partea lui centrală veche, împreună cu reședințele imperiale și nobiliare din împrejurimi, superbe lor palate, parcuri și fântâni. Nicicând nu mi s-a tocit prospețimea degustării lor, le-am tot contemplat dulce și amar, cu amărăciunea că nu voi mai avea parte vreme îndelungată de dulceața lor. După întoarcere le-am revăzut obsesiv în visele mele, diurne și nocturne, în rarele reveniri am căutat în zadar să retrăiesc, în toată autenticitatea, senzațiile clipelor petrecute acolo; și, ca slabă compensație cărturărească, aveam să scriu o carte despre orașul tinereții pierdute...

Aveam să extind iubirea decorului și asupra autorilor săi. Acolo, culmea, nu citeam literatură, ci filosofia prescrisă pentru seminare și examene, în cele mai multe cazuri searbădă. Dar întregul mediu împrejmuitoare lucra în favoarea întâlnirii cu marii scriitori ruși. Limba învățată

trudnic și perfecționată abia ulterior avea și ea să-și spună cuvântul. Pentru a o pricepe și pentru a și înțelege câte ceva din lumea ei contemporană, am căutat să mă apropiu de colegii ruși. Biografia nu și-o ascundeau, iar ea părea deseori gata făcută pentru a fi povestită întru uluirea interlocutorului. Deseori mi-a fost dat și mai apoi să constat disponibilitatea rusească pentru destăinuiți ajungând până la detalii interzise în alte părți de lume; și m-a fascinat această brutalitate confesivă comună literaturii și vieții. Regret întreruperea legăturilor, după absolvire, cu foștii colegi. Orice tinerețe crede în viitorul ei nelimitat, irosește ca atare multe dintre șansele la îndemână. N-au lipsit, e drept, nici motivele conjuncturale care au dus, de ambele părți, la izolare.

Suspiciunea și frica nu puteau să ne fi ocolit. Ignoram multe fapte sângeroase din apropiere, de pildă condamnarea și executarea întregii conduceri leningrădene din timpul blocadei de 900 de zile a orașului, crimă aranjată, la comanda lui Stalin, tot de către Jdanov. Am nimerit și în câteva medii „disidente”, prin colegi mai vârstnici; starea de spirit de-acolo era aceeași cu a unui coleg de an ceh, care a fost însă „turnat” de un concetățean și reținut acasă în vacanța de vară. După asemenea întâmplări mă temeam să mai fac incursiuni în zone interzise. Preferam să mă știu în securitatea obștei „pământenilor”, chiar dacă nici ea n-a fost ocolită de situații penibile. Aveam și motive personale pentru prudență, nu vroiam să fie zgândărită biografia mea și cea a apropiaților mei. La reverificarea organizată în țară, după „devierea de

dreapta”, în vara lui 1952, era cât pe-acî să-o pățesc, doar grație „jumătății bune” din dosarul tatălui și a îmblînzirii atmosferei în septembrie (potrivit scenariului tipic al dușurilor calde-reci) am fost iertat și retrimis, după ce în aceeași vară fierbinte mă și căsătorisem cu Janina, într-o pauză a ședințelor de prelucrare a „pămîntenilor”. Mă persecuta, nemărturisit, și gândul înrudirii prin alianță cu un mai vechi dizgrațiat, pe care-l întîlnisem o singură dată, în neștiutul de mine domiciliu al său obligatoriu, despre ale cărui „crime” am aflat mai târziu din ziare și care avea curînd să fie ucis împreună cu Pătrășcanu. Sistemul știa să insuflă oricui conștiința vinovăției prezumtive, sentimentul imposibilității de a fi fără pată și prihană. Fiecare era vulnerabil chiar în condițiile relativ antiseptice în care nimerisem. Așa încît continuam să iau parte la dezbaterile genialelor lucrări ale tovarășului Stalin despre lingvistică și despre economia socialistă.

Nu am fost totuși un neștiutor deplin al aberațiilor din jur. Încă din anul I intram într-o stare de angoasă surdă când la intrarea în cămin mă întîmpinau chipurile tîmpe din portretele membrilor Prezidiului C.C. Am auzit multe ironii șoptite de colegii comsomoliști constrânși, ca și noi de altfel, la continue genoflexiuni când se pronunța numele „genialului conducător”. Am trăit valul de naționalism și antisemitism dinaintea morții lui Stalin, fără a pune conștient în cauză, pentru aceste excese mutate și în stradă, persoana lui sau a manipulatorului principal din umbră, Beria. Dimpotrivă, am fost și eu întrucâtva atins de disperarea de masă declanșată la decesul „părintelui po-

poarelor”. Principala mea naivitate, care îmi insufla încredere, privea însă viitorul socialismului. De aceea m-am și lăsat influențat de pasajele privitoare la artă din Raportul lui Malenkov ținut la Congresul al XIX-lea, pe care le-am introdus în disertația mea de „candidat în științe”, aflând abia după întoarcerea mea acasă de retragerea lor din circuit, ca fiind copiate, de cei care confecționaseră respectiva pagină, dintr-o veche și interzisă enciclopedie a unor autori troțkiști. Grotesca pățanie nu m-a amuzat deloc, temându-mă pentru titlul dobândit, care oficial abia urma să fie confirmat de comisia moscovită de atestare a diplomelor – dar ea avea curând să-mi transmită documentul.

Congresul al XX-lea și Raportul secret al lui Hrușciov despre crimele lui Stalin (raport multă vreme trecut sub tăcere de Gheorghiu-Dej și pentru răspândirea căruia unii au plătit cu sancțiuni usturătoare) aveau să mă ajungă din urmă câteva luni după întoarcerea acasă. A fost un adevărat cutremur care a zguduit orânduirea din temelii. I-am intuit unele semne premergătoare, totuși palid, nu în toată amploarea lor, și fără să am în vedere posibilele consecințe globale târzii – pe care nici politologi mai experimentați nu le-au gândit pe atunci până la capăt. De Stalin m-am despărțit o dată pentru totdeauna ca de un criminal cinic; dar m-am încrezut în continuare în posibilitatea însănătoșirii socialismului, fără el și împotriva lui. Speram și în șansa de redresare a Uniunii Sovietice, locuitorii căreia contribuiseră cu atâtea morți și suferințe la prăbușirea hitlerismului. Multe lucruri mi-au alimentat această credință: faptul că am rămas în viață, că am putut

studia într-unul din cele mai frumoase orașe europene (și acum i-aș pune alături doar Praga atât de diferită), că am cunoscuți ruși minunați, care au trecut prin frustrări și chinuri multiple, aproape ca niște personaje de roman. Sentimentele mele de recunoștință au făcut să și estompez lucrurile, să le rețin pe cele bune, să mai trec peste cele rele. Am autocenzurat destule evidențe negative de-acolo și apoi de-aici, cu o comoditate partizană. Abia într-un târziu voi purcede la disocieri în genul formulei lui Croce despre Hegel: „ce e viu și ce e mort” din idealurile pe care le-am împărtășit. Dar nici nu mă raliez identificărilor globale inverse, azi curente, pe care le consider la fel de comode, fie dintre comunism și fascism, fie dintre Stalin și Lenin, Lenin și Marx, Marx și gânditorii luminiști sau vechii utopiști. Cât privește cultura rusă, îi rămân fidel, cu multiple nuanțări la care ea însăși ne îndeamnă. Iar Leningradul îl voi iubi mereu, în reluata și în atașamentele mele niciodată uitata lui identitate anterioară, aceea de Sankt-Petersburg.

4

Din octombrie 1955 m-am stabilit definitiv în București, în locuința socrilor. Aici locuise și de aici fusese ridicat, după 23 august 1944 – aveam să aflu ulterior – fostul subsecretar de stat antonescian de la Externe, Rădulescu-Pogoneanu, fiul cunoscutului profesor universitar. La etajul de peste noi, în doar jumătate din apartamentul ei de odinioară, continua să locuiască, până la emigrarea în Franța, sora lui, prima soție a lui Mircea

Vulcănescu. Li se naționalizase casa. Socrului meu, Dr. Leon Caffé, i se păruse prea încăpătoare, după plecarea Janinei la studii, locuința sa anterioară, renunțase la ea și îi fusese repartizat, cu chirie, parterul acestei case, ale cărei trei camere aveau să se dovedească în schimb insuficiente după nașterea fiicei noastre Maria, în noiembrie.

La Ministerului Învățământului, în așteptarea postului, m-am autodeclarat specialist în „estetică”. Era și nu era adevărat, diploma și disertația tratau chestiuni de gnoseologie a artei, după propriii lecturi încropite, fiindcă la facultate n-avusesem parte decât de un curs primitiv de un semestru. Am fost crezut pe cuvânt și numit lector la catedra de estetică a celor trei institute de artă: muzică, plastică și teatru. Am ținut cursuri și seminarii la Institutul de Teatru și Cinematografie, din 1955 până în 1958, când m-am mutat pentru tot restul carierei mele didactice la Universitatea București. Dintre studenții mei de atunci destui aveau să ajungă reputați actori și regizori. Câte unul dintre ei, în rarele noastre încrucișări de drumuri, mă asigură de calitatea muncii prestate pe vremuri. Poate fi vorba de o nostalgică retrăire a tinereții, de un gest condescendent ori chiar de o reprezentare netrucată comparativ cu prelegerile prin excelență dogmatice ale altora. Gândirea schematizatoare nu-mi era străină nici mie, mă străduiam totuși să ajung și la exegeze autentice. În estetică eram un novice, nu parcursesem sistematic tratatele de bază, cunoșteam însă nu puține opere literare, teatrale, muzicale. Anume pe marginea lor și cu ajutorul unui prim set de concepte îmi improvizam

cursurile. Impresia relativ bună a studenților s-ar fi putut datora ancorării lor integrale în practica spectacolului. Nu stăpâneam deplin nici instrumentul expresiv. Încă nu mă deciseseam pentru limba română, mai cochetam cu folosirea preferențială a maghiarei.

Dovada o constituie atât publicistica pe care am început-o curând și am continuat-o un număr de ani la reviste literare și de cultură din Cluj și Tg. Mureș, mai ales la *Utunk*, dar și la *Korunk* și *Igaz Szó*, cât și jumătatea de normă pe care suplimentar am acceptat-o la ziarul bucureștean *Előre*, cel pe care noaptea îl corecta tata. Motivele erau și de ordin financiar, țineam să ne întreținem singuri, două salarii universitare de începători nu prea ajungeau pentru trei persoane. În cele vreo zece luni petrecute la ziar am răspuns de materialele cu caracter teoretic. Experiența mea jurnalistică s-ar fi sfârșit cu siguranță prost, dacă în toamna lui 1956 nu mi s-ar fi oferit să fiu angajat în activul central de partid, ca „instructor” al Secției de Artă și Cultură. Dezastrul astfel evitat s-ar fi produs peste câteva săptămâni, pe baza revoluției din Ungaria (denunțată pe atunci drept „contrarevoluție”), în orbita căreia au nimerit mai toți redactorii ziarului, inclusiv redactorul-șef, ducând la destituirea și excluderea lor din viața culturală pentru ani mulți. Atmosfera premergătoare încinsă, din birouri și de pe culoare, mă acaparase și pe mine. Atât de invocatul zeu protector al vechimii mi-a mai întins însă, o dată în plus, mâna – rămâne de judecat, în perspectivă, dacă într-un noroc sau nenorocul meu.

M-am mutat așadar cu lucrul într-o clădire de pe lângă vechiul sediu al Comitetului Central, destinată secției noastre; dar mi-am continuat și munca în învățământul superior și publicistica în limba maghiară. Pe aceasta am desfășurat-o de la început sub pseudonimul János János (nume inventat după prenumele cu care dintotdeauna fusesem interpelat), curând reușind să-mi oficializez noua identitate și în buletin. În varianta românizată, totuși nu excesiv de românească, și cu bună știință, pentru a nu fi suspectat de acomodare prea lesnicioasă, devenisem un Ion Ianoși. Cu acest nume, deși oficializat doar ceva mai târziu, mi-am luat în primire „funcția”. Aveam de urmărit tocmai cultura „naționalităților conlocuitoare”, maghiară, germană, idiș ș.a. Un timp mi-am îndeplinit acest rol în cadrul sectorului „artă”, mai ales în raport cu teatrele maghiare din țară, la cererea mea am fost apoi mutat în sectorul „literatură”, unde primordial tot de revistele minorităților naționale mă ocupam, iar cu timpul întrucâtva și de cele românești. Îi ajutam pe cei doi colegi de-ai mei, un poet și un prozator, în contactele cu Uniunea Scriitorilor. Al patrulea, șeful nostru direct, era un fost muncitor, „scos din producție” pentru a îndruma cultura.

Unii publiciști n-au uitat această perioadă a mea de activist (pe care eu n-am trecut-o niciodată sub tăcere, dovadă și un capitol din întâia mea carte de memorii), somându-mă în presă la mărturisiri complete. Când le voi face, în cadrul proiectatului ultim volum memorialistic, îi voi dezamăgi. Nu știam nimic din secretele zeilor, chiar deconspirate nu receptam decât involburările lor ultime

și slabe. Ne mișcam într-un cerc restrâns, oamenii din secție și scriitorii pe care-i contactam sau care ne căutau pentru problemele lor curente. Ne uitam peste sumare de reviste, ceream spre lectură unele articole, ajungeam la compromis cu șefii de redacție; discutam uneori cu cenzorii de la Direcția Presei și a Tipăriturilor motivele pentru care opreau publicarea unor manuscrise, câteodată încercam și chiar reușeam să le salvăm; pregăteam, în noi și noi variante, potrivit observațiilor „de sus”, Salutul ce urma a fi rostit la Conferința Scriitorilor și care trebuia să cuprindă în vreo două pagini toate „indicațiile prețioase” în cea mai ternă limbă de lemn; receptam doleanțele scriitorilor și îi primeam pe ei înșiși, căutând după puterea noastră, limitată oricum, să le ameliorăm situația. Erau activități de rutină și subalterne, în cadrul oficializat și atunci încă de mai nimeni contestat, în nici un caz pe față și la modul global. Am asistat și la momente nefaste, ca atare receptate de mine, dar fără să mă opun. Unele s-au produs în 1958, când a urmat plata pentru liberalismele din 1956. Au fost apoi judecați activiști suspectați de Gheorghiu-Dej de a-i fi plănuit sau numai dorit înlocuirea, în consonanță și cu alte schimbări de conducere est-europene. S-au organizat în mari săli din Capitală, inclusiv în Aula Universității, demascări ale unor intelectuali neînregimentați, cu idei sau opere nonconformiste. N-am avut nici unul vreun rol la inițierea ori îndeplinirea acestor procese de vrăjitoare; dar am asistat la câteva dintre ele, ca pioni neînsuflețiți, și ne mulțumeam apoi să ne reaplecăm asupra textelor literare, căutând să manifestăm bu-

năvoință în cadrul durității schimbătoare a momentului. Șefii ne mai admonestau pentru „lipsă de vigilență”, dar nu se așteptau să depășim vreodată limitele sacrosancte prescrise de ei. Ne aflam „sub vremi”, dar ca „roțițe și șuruburi” ale sistemului.

Treptat mi s-a făcut apoi lehamite inclusiv de micile mele privilegii materiale și sociale. Am început să mă gândesc la eliberare. Depășisem cu mult perioada promisă la angajare. Tot ce reușisem – nu puțin în perspectiva retragerii depline în profesie – a fost treptata elaborare a două cărți, în orele de serviciu și în detrimentul lor. Le scriam acum în românește, un timp menținându-mă în paralel și în publicistica maghiară, rărită treptat iar apoi abandonată. O parte considerabilă a timpului în sediu – de mult cel din centru, binecunoscut – o rezervam cursurilor și mai ales cărților.

Așa au și apărut **Romanul monumental și secolul XX** (1963), iar câteva luni după părăsirea secției, **Thomas Mann** (1965). Prima carte a fost distinsă cu Premiul de critică pe anul 1963 al Uniunii Scriitorilor, evident și ca urmare a poziției mele de activist, coresponsabil pe deasupra pentru activitățile scriitoricești; doar atât n-ar fi fost însă suficient decât pentru a fi propusă la premiu, decizia finală aparținând șefului „direcției” care se ocupa de trei „secții”: propagandă, învățământ, știință și cultură. În perioada din urmă circula la noi o vorbă: indiferent dacă X (adjunctul șefului de secție) îl laudă sau îl beștelește, Ianoși tot la Thomas Mann revine în biroul lui! Așa era. Mă dezimplicasem tot mai decis din ce se petrecea în jur –

atitudine pe care aveam s-o reactualizez în ședințele de partid ale facultății în anii optzeci, retras într-o bancă din fundul amfiteatrului, luând notițe din volume sau elaborând ciorne de text, fără să aud nimic din perorări și discuții.

E de cumpănit dacă această atitudine prudentă, centrată asupra profesiei alese, merită oprobriu sau aprobare. Și una, și alta, probabil, cu schimbul și în măsură variabilă. Nuanțarea componentelor nu mi-ar încăpea în spațiul de față. Merită să fac totuși câteva observații finale – justificatoare întrucâtva. Întâi: în acei nouă ani, din octombrie 1956 până în martie 1965 (luna morții lui Gheorghiu-Dej) nu am dat, după știința mea, nici un prilej scriitorilor să mă învinovățească retroactiv de fapte grave – deși, în starea de spirit agitată de-acum, unul-altul dintre cei invariabil „puri” ar putea recupera omisiunea. Apoi: rolul mi l-am resimțit ca tot mai inadecvat, drept care am început să bombardez conducerea cu cereri, pentru ea total neuzuale, de a fi eliberat din funcție, solicitările mele intempestive fiind satisfăcute în cele din urmă, spre bucuria mea și îngrijorarea multor apropiați de a mă fi jucat cu focul: după ei, aș fi putut fi curând aspru pedepsit (ceea ce nu s-a întâmplat, dovadă a inconsistenței opiniei potrivit căreia nimeni nu s-ar fi putut smulge din mecanismul care-l înșfăcase). În fine: chiar și cu mult înainte de a ieși din angrenaj am reușit să mă îndepărtez de el lăuntric, prin elaborarea a două cărți, tot mai distanțate ca factură de „comanda socială”, fortificându-mi pas cu pas independența culturală și onestitatea intelectuală.

Primăvara lui 1965 îl aducea pe Ceaușescu la conducerea partidului și a țării. L-am privit de la început cu suspiciune, nu doar din cauza observațiilor socrului meu, care-l întâlnise ca medic pe pacient, dar mai ales fiindcă prevedeam continuarea și înăsprirea „național-comunismului” inaugurat încă de predecesor. Turnura devenită publică și agresivă în 1964 le era multora pe plac, ca dovadă a râvnitei independențe naționale. Eu îi mai receptasem și excrescențele naționaliste, globale dar și personalizate. În planul din urmă trăisem și o experiență inedită, semn al „dublei contabilități” în accentuare. Văzusem cu ochii mei hotărârea Secretariatului C.C. de aprobare a participării mele la Congresul Internațional de Estetică de la Amsterdam – după care nici mie, nici profesorului de la Facultatea de Litere, Silvian Iosifescu, Ministerul de Interne nu ne-a dat viza de ieșire din țară. Confidențial mi s-a oferit și motivul: „Tovarășul” (Gheorghiu-Dej) a dispus ca la reuniunile din străinătate țara să fie reprezentată numai de majoritari, nu de alogeni – dar să nu-mi fac griji, se are deplină încredere în mine! Ar fi fost prima mea ieșire în Occident. Am trecut peste insucces. Primăvara următoare mă plimbam calm pe străzile bucureștene însorite. Îmi puteam vedea exclusiv de treaba care-mi stătea la inimă.

5

Din 1955 nu mi-am întrerupt niciodată munca didactică, așa încât, până la pensionarea care se apropie, voi avea 43 de ani bătuți pe multe de muncă didactică,

dintre care 40 la Facultatea de Filosofie (în răstimpuri Secția de Filosofie a unor facultăți cu profil mai larg, apoi iar de sine stătătoare), în unele perioade ținând ore și la Facultățile filologice – română, germanice, slave – și la Istorie. La Filosofie am ajuns titular al cursului de estetică, după un deceniu de întrerupere a predării acestei discipline, în urma mutării silnice a lui Tudor Vianu la catedra de literatură universală și comparată. Grație doctoratului meu timpuriu, am putut depăși în anul mutării mele la Universitate, 1958, încadrarea de lector. Am concurat succesiv, cum era obiceiul pe atunci, pentru a obține postul, de „conferențiar titular provizoriu”, și titlul, de „conferențiar titular definitiv”. Mi-a surâs și ulterior șansa de a relua, cu succes, procedurile pentru a fi declarat, de Senatul Universității, „profesor titular provizoriu” și apoi, în 1968, „profesor titular definitiv”. La numai patruzeci de ani am fost „uns” în cea mai înaltă funcție didactică (pentru cea științifică, de „doctor-docent”, n-am mai concurat). Reușita s-a datorat și împrejurării de a nu fi fost încă blocate avansările, așa cum s-a întâmplat ceva mai târziu pentru cei doar cu câțiva ani mai tineri; dar și dorinței unor colegi de generație de a accede la profesorat și gestului lor tactic de a mă lua printre ei, deoarece publicasem mai multe lucrări. Cu toții am trecut cu bine de votul secret al Senatului. Pe mine m-a sprijinit, nescontat, acad. Iorgu Iordan. Nu ne cunoșteam, dar asistase la o susținere de doctorat la care, în calitate de referent științific oficial, după enunțarea unor obiecții, am acceptat și punctele de vedere împărtășite de doctorand

și am recomandat să i se atribuie titlul râvnit: o probă de responsabilitate profesională, în ochii vorbitorului, un gest de normalitate academică, presupusesem eu – ce-i drept, nu de către toți și nu întotdeauna respectată.

Am fost, așadar, scutit de tevaturile nevrozante la care aveau în curând să fie supuși cei dornici să urce treptele încadrării didactice. Țineam cursuri, conduceam doctorate, am fost șeful micii noastre catedre de estetică și etică, până să ne fi reintegrat în mult mai numeroasa catedră de filosofie, întru deplina mea mulțumire, întrucât îmi plăcea orice îndatorire administrativă și nu făcusem față treburilor organizatorice sau momentelor tensionate din colectivul nostru. Mi-am văzut doar de estetică, încercând, cu succes variabil, să cedez seminarele cursului meu unor persoane tinere. Îmi plăceau prelegerile, dar nu prea reușeam să-mi antrenez studenții la discuțiile de seminar (gustul pentru „seminarele speciale” aveam să-l descopăr doar după reintroducerea lor, adică în ultimii ani). Eram moale, concesiv, ușor de tras pe sfoară. Nu pretindeam prezența la cursuri, deși în principiu încă obligatorie, acceptam în sală pe cei întârziați, treceam cu vederea lacunele bibliografice, examenele mă incomodau mai mult pe mine decât pe studenți, dădeam îndeobște note mari, mă urmărea impresia de a fi nedreptățit totuși pe câte unul. Îmi lipsea cu desăvârșire stilul autoritar, deseori agreat de profesori. Temperamentul meu liberal mi-a tot jucat feste, destui chiulangii și semidocti au profitat de el. Nici de avalanșa solicitărilor nu știam să mă apăr, ba să particip la felurite examene, ba să întoc-

mesc referate de doctorat sau pentru edituri. Multele sute de referate le-am scris conștiincios, detaliat, subliniind pe parcurs calitățile, concesiv cu defectele, cu un final mai totdeauna favorabil. Uneori n-a fost o toleranță salutară, căci promova și mediocrități. Acest defect îngroșa însă doar predispoziția mea de a reține mereu jumătatea de pahar plină, acolo unde alții vedeau jumătatea goală. Era vorba de o constituție psihică. Ea explică, nu neapărat și justifică, acomodarea mea la condiții de viață material ori social precare. Lucrul acesta s-a datorat, poate, frustrărilor tinereții, mai degrabă de ordin sufletească impalpabil, dar cumulativ producând complexe de frustrare. De aceea, dincolo de întorsăturile norocoase ale destinului, n-am știut și nici n-am încercat să fac aranjamente suplimentare.

„Arhiva Thomas Mann” din Zürich mi-a trimis o invitație de a o vizita, o scrisoare separată avertizându-mă de imposibilitatea în fapt de a mă întreține ori ajuta financiar. Forma, chiar fără fond, mi-a facilitat însă prima ieșire în Occident, în 1966, iar o întâmplătoare cunoștință vieneză mi-a îndulcit sărăcia lucie care m-ar fi condamnat la foame. În 1968 am ajuns la Congresul Internațional de Estetică de la Uppsala, următorul celui ratat de la Amsterdam. Pe cel de la București, din 1972, l-am pregătit ca unul dintre secretarii comitetului de organizare. Am ajuns și la cele din 1976, 1980, 1984, 1988, de la Darmstadt, Dubrovnik, Montreal și Nottingham, lipsindu-mi mijloacele „private” pentru a participa și la cele de peste patru și opt ani. Dacă voi adăuga însă și alte drumuri efectuate

în anii șaptezeci-optzeci fie pe cont propriu, în Est, fie pe spezele Uniunii Scriitorilor, în ambele Germanii, Rusia și chiar Mongolia, atunci va rezulta cu siguranță un acord unanim cu supoziția mea proprie asupra jumătății pline de pahar. Privirii reprojecțate îi rămân totuși ascunse reversurile acestor situații privilegiate, de care beneficiașă scriitorii, într-o măsură mai redusă și profesorii. Până în ultima clipă eram ținut – și ținută – într-o așteptare febrilă, ajungând până la isterizare. „leșirile” erau întotdeauna scurte, de obicei mâncarea o luam de acasă, dormeam pe apucate în trenuri între orașele bătute cu piciorul până la extenuare ș.a.m.d. În plus, stăteam izolat la reuniunile științifice, făceam greu cunoștințe, nu știam să-mi „organizez” viitoare invitații sau publicări, flămânzeam îmbrăcat în costumul meu profesoral, eram stinger și neajutorat; iar acasă reveneam bucuros și pentru a fi avut prilejul de a vedea o parte interesantă de lume, dar și pentru putința de a mă reintegra în cele familiare mie. Nici pe când mai împărtășeam iluzii privind îmbunătățirea situației din țară, nici când ajunsesem exasperat de această situație, nu m-am gândit vreodată să rămân definitiv în străinătate, deși mi s-a propus, iar cu limbile știute mi-aș fi putut croi și acolo un drum. Alesesem o dată și mă simțeam la figurat și la propriu legat de binele și de răul care mă aștepta la întoarcere. Avusesem utopii de „revoluționar” dar nu eram defel un „om revoltat”!

De aici și incapacitatea de a refuza solicitările universitare. Ar fi trebuit, probabil, să fiu mai selectiv în participarea la felurite lucrări de echipă, uzuale pe atunci.

O anumită utilitate imediată trebuia plătită cu denivelări și concesi. Dacă în cărțile personale pe acestea din urmă reușeam să le reduc la minimum ori chiar să le nescotesc, ele n-aveau cum să lipsească din manualele personale și cu atât mai puțin din cele colective. Am elaborat și dintre primele, am participat și la cele din urmă. Câtă vreme au fost multiplicare sau chiar tipărite doar pentru uz intern la Tipografia Universității, cedările conjuncturale nu păreau grave, erau oricum supuse unei uzuri rapide, iar părțile lor valabile puteau fi salvate în ulterioare volume de autor. Mai penibile puteau fi culegerile îndoielnice scoase de la început la edituri prestigioase. N-am evitat nici una dintre situații. Am participat la un șir de volume eteroclite pe teme de estetică și filosofie a culturii, din care, în ciuda deosebirilor notabile de calitate, mai nimic nu merită să fie reținut. Astfel, m-am alăturat atât grupului nostru restrâns de esteticieni în alcătuirea unor materiale didactice ajutătoare, cât și echipelor lărgite de profesori și cercetători, dispuse să satisfacă insistenta, obsesiva solicitare a forurilor academice pentru „lucrări colective de sinteză”. Am făcut parte dintre responsabilii și autorii unui *Dicționar de estetică* (1972) și ale unui, atât de pompos intitulat, *Tratat de estetică* (1984). Pe lângă coresponsabilitatea în pregătirea lor pentru tipar, am elaborat și texte proprii. În cazul „tratatului”, după ce mai mulți participanți au refuzat să scrie capitolele de rigoare cu caracter politic-ideologic, am cedat insistenței de a le compune eu însumi, din dorința de a face „să treacă” volumul într-un mod cât mai puțin rușinos. Altfel spus,

mi-am asumat ingrata misiune de a balansa între obligativitatea unor enunțuri dictate și concomitentul lor transfer în cheie teoretică nesupusă conjuncturii. De pildă, ca să introduc o temă la care mă voi întoarce, l-am estompat și contracarat pe Ceaușescu prin Marx. Dacă însă în antologiile mele „marxiene” acest obiectiv mi-a reușit fără nici o referire la „documente de partid”, în cazul de față am mers până la cedări pe care le regret (ca și câteva articole de ziar) și pe care atunci le-am acoperit apelând în sinea mea la utilitatea trecătoare a unui volum destinat a fi instrument didactic ajutător și nimic mai mult. Comoditatea argumentului corespundea amintitului meu fel de a fi concesiv (oportunist, vor spune alții) și mă va mai pândi de câteva ori în viață.

Privitor la cursurile puse la dispoziția studenților, anterior încă, din anii șaptezeci, am elaborat un curs multiplicat, **Lecții de estetică** (1974) și altul tipărit de Universitate, **Manual de estetică** (1976). Din ele am alcătuit o **Estetică** (1978) scoasă la Editura Didactică și Pedagogică, iar anterior încă, acea **Schiță pentru o estetică posibilă** (1975), publicată la Editura Eminescu. Ultimele nu diferă substanțial, de preferat rămâne totuși „schița”, concepută ca o „estetică mică”, în perspectiva elaborării alteia „mari”, măcar ca dimensiune și cuprindere; dar pe aceasta am tot amânat-o de dragul altor volume și e îndoielnic să-mi mai fi rămas timp și energie pentru ea. „Schița” am curățat-o de o mare parte a balastului care mai grevase asupra variantelor premergătoare. Ideea ei de bază am enunțat-o cu mult înainte, într-un articol

intitulat **Impuritatea artei** (1968). Din acel nucleu prim crescuseră meditațiile mele despre artă, din această carte și din altele.

N-am mai recitit „schița”, republicată în 1978, în traducere maghiară, la Editura Kossuth din Budapesta, sub titlul **Szépség és művészet (Frumosul și arta)**. Dacă amintirea nu mă înșală, îi pot circumscrie lapidar calitățile și limitele. Cele din urmă ies la iveală în ultima ei treime, și nu atât din pricina unor aluviuni ideologice, prezente și ele, totuși într-o formă atenuată, cât mai ales din cauza slabei elaborări a implicațiilor din domeniul sociologiei artei, în genere. Mult mai concrete și mai personale îmi par capitolele privitoare la ontologia con-substanțial axiologică, proprie atât frumosului cât și artei, sinergice prin natura lor, adică structural omogene. Această viziune axată pe „secunda realitate” valorică și valorizatoare a esteticului, o specifică ontologie din care și numai din care ar merita deduse implicațiile gnoseologice și sociologice ale artei, răsturna decisiv încetățenita pe atunci concepție a „reflectării”, lipsind-o pe aceasta de prioritate, împingând-o în plan subordonat, degradând-o într-o eventualitate neobligatorie, proprie mai degrabă creației europene moderne – totul în opoziție limpede, pentru cine avea urechi de auzit, cu preceptele sacro-sancte asupra unui „realism” atotcuprinzător și atotmântuitor, menținute de tot vulgarizat în documentele oficiale ale timpului. Cât privește tentativa de a regândi valoarea estetică în sincretisme ce au supraviețuit chiar în și față de „analiticile” moderne, aceasta reprezenta principala și

principiala direcție urmată de mine, inclusiv în cursurile ținute atâtor generații de studenți; ea deschidea șirul meditațiilor asupra relațiilor reciproce dintre „artă” și „ne-artă”, ca atare introducea efectiv viitoarele mele contribuții din anii optzeci, în cadrul unei dilogii de bază și prin trilogia corelativă despre sublim. Dacă aș reuși totuși să ajung la numita „estetică mare”, aceasta ar trebui să pornească de la „schiță”, într-o variantă refăcută, și să ajungă la ideile teoretice esențiale, într-o formă retopită, din volumele despre „nearta-artă”, întrucâtva și cele istorice cu privire la sublim.

6

Pe lângă universitate, activitatea mea publică s-a desfășurat și în obștea scriitoricească. În cadrul nelibertăților, scriitorii au beneficiat, dintre toți intelectualii, de un grad mai sensibil al libertății de mișcare și de expresie. Desigur, enunțul ar cere nuanțări pe epoci și domenii. De pildă, spațiul relativ de joc permis în anii șaizeci și care către sfârșitul deceniului născuse chiar iluzii exagerate, a fost brutal îngrădit în vara anului 1971, după care au putut fi totuși redobândite anumite oaze de manevră, cu fluctuații pe parcursul anilor șaptezeci și cu înrăutățiri categorice, din ce în ce mai greu suportabile, în anii optzeci și mai ales spre sfârșitul lor. În celălalt plan, poezia lirică și proza epică, îndeosebi romanul, au prevalat cantitativ și calitativ în raport cu dramaturgia și scenariul, atât teatrul cât și filmul suportând ingerințe birocratice și financiare crescânde, cu efecte până la urmă dezastruoase. Critica,

istoria, teoria literară și eseul teoretic pluridisciplinar, mai cu seamă cel literar-filosofic, erau mereu privite cu suspiciune de către „foruri”, suficient de inculte totuși pentru a le lăsa deseori să „treacă”. Portofoliile și tirajele li se tot reduceau, onorariul era derizoriu; dar, în ciuda atâtor piedici, criticii se descurcau, și pentru că ocupau în reviste și edituri funcții de conducere și nu-și lăsau confrății de izbeliște. În cele din urmă, critica și variantele ei s-au situat pe aproape de genurile liric și epic. Cât privește cartea de estetică, au promovat-o laolaltă editurile literare, artistice, științifice, academice, astfel încât a ajuns să cumuleze numeroase titluri, mai ales de autori străini prestigioși, mijlociți în bune traduceri. Această întinsă și răsfirată „bibliotecă de estetică” va putea fi cu greu egalată în perioada următoare, în condițiile unui orizont de așteptare diferit chiar sub raport intelectual, dar în totalitate orientat spre mărfuri cât mai rapid și eficient vandabile; așa încât ea va continua să fie, mă tem, încă multă vreme sursa principală pentru cei interesați de respectivul domeniu, inclusiv pentru studenții preocupați de estetică, al căror număr descrește și el comparativ cu cei deschiși către filosofia politică și/ori cea științifică.

Ca membru al Uniunii Scriitorilor am luat parte la multe dintre reuniunile și acțiunile ei. Secția de critică și istorie literară a Asociației scriitorilor din București m-a ales, în succesive legislaturi, secretarul ei. Votul a fost de fiecare dată secret, în ordinea rezultatelor s-a alcătuit biroul de secție, care și-a desemnat apoi, dintre membrii săi, secretarul. Tot astfel și-a ales secția delegații la urmă-

toarea Conferință națională (Congres), respectiv candidații pentru Comitetul de conducere al Uniunii ce urma să fie ales de suprema reuniune de breaslă convocată o dată la patru ani. Am fost nominalizat și apoi ales și în acest for compus din cca. o sută de oameni (din sânul căruia proveneau – de astă dată mai des impuși – membrii biroului operativ restrâns, președintele, vicepreședinții și secretarii Uniunii Scriitorilor).

Criticii din organele conducătoare, cât și din biroul nostru de secție, au provenit constant din aripa „democrată” a obștei, opusă celei naționaliste, ceaușiste. Ne uneau apărarea intereselor comune, eforturile de transgresare a restricțiilor și interdicțiilor tot mai numeroase. Ne străduiam să salvăm cărți oprite și reviste periclitate, ne opuneam cenzurii – renăscută în ipostaze mai perfide și mai dezorganizate, după mult trâmbițata ei desființare formală –, încercam să mărim numărul de titluri din „planurile editoriale” anual aprobate, ne împotriveam, cu succes sau fără, numirii abuzive, prin ocolirea Uniunii Scriitorilor, a redactorilor-șefi conformiști în fruntea unor reviste literare, căutam să lărgim cercul reintroducerii în circuit a scriitorilor uitați, interziși ori tratați cu neîncredere etc.

Punctele noastre profesionale de vedere treceau deseori peste deosebirile individuale de gust sau opinii particulare. Sub acest raport a fost o vreme paradoxal „bună”, întrucât detestărilor dictaturi bicefale i se împotriva solidar marea majoritate a scriitorimii. Înțeleg dar regret polarizările și partizanatele care în anii nouăzeci au

estompat retroactiv acest „front comun” împotriva dictaturii și în apărarea culturii. Asta, deoarece în prim-plan avea să treacă drămuirea fostei disidențe politice, la care în fapt ajunseseră puțini și cu întârziere. În schimb, se va fi uitat în bună măsură atitudinea responsabilă în promovarea și recuperarea valorilor, decisivă pe atunci, orice-ar spune intoleranții de dată recentă și orientare inversă. E posibil să urmeze însă segmentul de „puțințică răbdare”, când până și „timpul să aibă răbdare” pentru cumpănite disocieri și reasocieri.

Am fost sufletește apropiat, așadar, de mulți scriitori și de forurile lor reprezentative. La Uniune, Asociația bucureșteană și biroul secției noastre m-am simțit nu o dată mai confortabil decât la facultate și în catedră. Scriitorii se distingeau parcă prin civilitate, spirit european și liberalitate în raportări. Receptam și hipertrofierea orgoliilor, revendicarea genialității. Dar eram acceptat în felul meu rezervat, neexpansiv, măcar la vedere nevanitos. Dacă mai surprindeam, când și când, disprețul ascuns față de teoreticianul „fără talent”, în schimb condiția mea de multiplu minoritar, ca proveniență, destin și chiar „opțiuni”, nu trezeau, pare-se, reticiențe: în caz contrar, cum aș fi ajuns de câteva ori în fruntea secției?! Mă acomedasem, oricum, situației de outsider acceptat. Nu pretindeam gesturi de răsfăț, care i-au copleșit pe unii dintre majoritarii veșnic nemulțumiți și care acum sunt mereu predispuși să „privească înapoi cu mânie”. Nici ocolit de recompense n-am fost însă, am beneficiat de câteva plecări în străinătate, am fost ales în jurii de atribuire a

premiilor, am și fost distins, după amintitul premiu din 1963, cu încă două literare, ambele pentru cărți de memorialistică, în 1980 și 1995. Revistele de cultură îmi cereau articole, Editura Uniunii, *Cartea Românească*, apela deseori la referatele mele cu care să susțină apariția unor volume „cu probleme”, colegii îmi recenzau, deși cu parcimonie, cărțile. Dubla mea existență „de graniță”, suspectată din ambele direcții de extrateritorialitate: scriitor printre filosofi, filosof printre scriitori – n-aveam pentru ce s-o regret prea mult, era cea mai puțin anormală normalitate a mea.

Una dintre obsesivele mele năzuințe dintotdeauna, probabil compensatoare (psihologii vor prefera lipsa timpurie a grijii materne, sociologii – excomunicarea de rasă), a urmărit dobândirea, redobândirea „apartenențelor”. În privința obștei scriitoricești, mi-am pierdut în anii nouăzeci și această iluzie. Nu e prilejul să intru în detalii, dar m-au dezamăgit și comunitatea, și destui membrii ai ei. Unii și-au recompus trecutul în tonalități eroice, de parcă asupra noastră, a tuturor celorlalți, s-ar fi abătut amnezia senilă. Alții, eventual chiar aceiași, s-au dezlănțuit în denigrarea justițiară a colegilor lor. „Adevărul” și „dreptatea” le-au expropriat, selectiv și partizan, destule reviste literare și culturale. Un mare număr de autori au renunțat la literatură în favoarea altor recompense materiale și simbolice. Reacții de înțeles, în vremuri agitate și promovând reșezarea tuturor bunurilor, intereselor, recompenselor. Conced, în această înnoită perspectivă, până și firescul atitudinilor nefirești. Nu mă pot abține,

totuși, de la reflecții melancolice asupra inerentelor slăbiciuni omenești. În orice caz, nu mai încerc nevoia de a reîncălzi legăturile cu Uniunea Scriitorilor. O vizitez o singură dată pe an, atunci când îmi depun cererea pentru un apartament de două camere la casa de odihnă din stațiunea Neptun – pentru ca nepoții mei să-și petreacă la mare, cu părinții lor, o parte din vacanța de vară. Pe vremuri îi însoțeam, după cum anterior încă mă mai duceam, chiar pentru a munci, la Pelișor, Mogoșoaia sau Cumpătul. În vilele scriitoricești de acolo mi-am scris câteva cărți. Primele două locuri le-au fost de timpuriu luate scriitorilor; camerele repartizate lor în cel de al treilea s-au degradat și se apropie de obștescul lor sfârșit. E și asta în fireasca ordine a lucrurilor, cu dezordinea lor cu tot. Nici de vreo organizație publică a scriitorilor nu va fi, probabil, nevoie. Scriitorul redevine persoană privată. Ca atare se va descurca și susține profesional – sau nu. Dacă mă gândesc bine, doar încăpățânarea m-a făcut să-mi prelungesc nădejdea în solidaritatea breslei. Ea a rămas o amintire, printre atâtea – cum ni se tot repeta – „cu lumini și umbre”.

7

De la începutul anilor șaizeci până acum am publicat peste douăzeci de cărți de autor. Cum le apreciez azi? Diferit. Pe multe dintre ele le-aș reface, nu pentru că m-aș rușina de conținutul lor, ci fiindcă îl resimt pe acesta ca incomplet. Am reușit chiar să recompun două dintre ele, cu substanțiale adăugiri, independente sau organice. Aș

continua îmbunătățirile și în alte cazuri, în vederea unor „ediții definitive”, măcar pentru așteptările proprii. Nu va fi ușor, căci va trebui să aplic în diferite situații tratamente variate, de la completări până la refaceri, inclusiv structurale. Nici nu știu pentru câte astfel de întreprinderi îmi mai rămâne timp.

Cu siguranță voi ocoli însă trei dintre cărțile mele de demult, inutil de îmbunătățit, în orice caz în totalitatea lor. Mă refer tocmai la volumele mele compozite, și sub acest raport distincte de celelalte. Acelea toate se vroiau tematic și compozițional unitare, acestea în schimb fie năzuiau doar către o performanță similară fără s-o atingă (primul), fie acceptau din capul locului studiile dispartate (al doilea) ori amestecul lor cu texte ocazionale (al treilea).

Le și numesc de îndată: **Romanul monumental și secolul XX** (1963), **Dialectica și estetica** (1971), **Umanism: viziune și întruchipare** (1978). Cu cel dintâi am debutat și am obținut pentru el, cum am spus, Premiul de critică al Uniunii Scriitorilor; iar pentru ultimul din acest șir am fost distins cu Premiul „Simion Bărnuțiu” al Academiei Române. Dar nu am motive deosebite să mă laud nici cu aceste distincții, nici cu aceste cărți. Iau la rând motivele despărțirii mele de ele.

Romanul monumental și secolul XX prefigurează de timpuriu viitorul meu interes pentru sublim, un considerent „genetic” demn de menționat. Deocamdată preocuparea rămânea însă extensivă, în acord cu propensiunea epocii spre grandoarea declarată și spre grandiloc-

vență. Mă domina încă „optimismul istoric”, iar măreția conjugată cu mărimea, eroismul transferat în magnificență mai păreau să-l satisfacă pe deplin. Amplul capitol teoretic care deschidea cartea, întru justificarea „romanului-epopee”, ca întoarcere pe spirală, proteic romanescă, la formula epopeică îndeobște, la cea homerică în speță, l-am compromis aproape integral, prin apeluri ideologice desuete, conjuncturale, dogmatice, dar și prin acoperirea „sâmburelui rațional” – vorba marxistului – cu speculații de factură schematică, îndatorate unei bibliografii sovietice de moment, perisabile. Acest capitol, în cazul în care n-are nimeni chef să-l reamintească din motive polemice, se cuvine uitat. Nu l-am recitit, de altfel, nici eu cu ocazia elaborării trilogiei despre sublim, cu care subteran comunica totuși. Capitolele următoare erau „fișe ilustrative”, consacrate modelului modern (Tolstoi, *Război și pace*), câte altor două romane rusești (Gorki, *Viața lui Klim Samghin*; Șolohov, *Donul liniștit*), vest-europene (Galsworthy, ciclul Forsyte; Heinrich Mann, dialogia despre Henri Quatre), românești (Rebreanu, *Răscoala*; Sadoveanu, *Frații Ideri*). [Menționez cu acest prilej și cele două volumașe apărute în traducere maghiară la București, datate 1962 și 1966, unul conținând capitolul prim, iar celălalt – cele despre Șolohov, Galsworthy și Rebreanu.] Aceste părți mai analitice ar putea fi eventual „salvate”, cu condiția curățirii lor de aluviunile vremii și a eliberării lor de sub tutela schemei „monumentale” prestabilite. Oricum, acestui pat procustian probele invocate i s-au potrivit foarte diferit, cele rusești în mai mare măsură decât

cele vest-europene, mai mult sau mai puțin cele românești. Țin minte efortul depus pentru a aduce la numitor comun toate exemplele invocate; pentru Galsworthy și Heinrich Mann m-am decis din comoditate, oricum le prefătasem romanele.

Una peste alta, astăzi cartea îmi apare ratată; de aceea mi-aș revendica volumele personale doar începând cu cel de-al doilea, mica monografie despre Thomas Mann. Paradoxal însă, nici o altă scriere a mea ulterioară celei inaugurale nu s-a bucurat de atâtea recenzii elogioase și laude verbale repetate multă vreme, de exemplu de către profesorii de liceu. Imediat după ieșirea din deșertul anilor cincizeci, studiul li se păruse probabil mai serios, profesional, sintetic, axat pe romane cunoscute și în termeni inteligibili, altfel decât majoritatea însușirilor. Comparația favorabilă atunci nu mă scutește acum de un diagnostic lucid. Tot ce-aș putea să fac cu prima mea carte ar fi să extrag, spre curățare, unele dintre analizele ei aplicate și să le adaug șirului de prefete, postfete, studii despre autori și opere dispartate – măcar pentru a le avea adunate într-o formă de mine acceptată. S-ar putea însă ca operația, în aceste cazuri, să nu-și merite efortul.

Dialectica și estetica este o culegere de studii. Conține texte sensibil diferite ca amploare și importanță. Unele aproximează desfășurări ulterioare, altele concentrează prezentări de dinainte. Primul grup îl constituie considerațiile de estetică, integrate ori retopite apoi în expuneri mai sistematice. Celălalt – foste studii introductive la volume de Tudor Vianu și Wilhelm Worringer.

Adnotările mele la scrieri de ale lui Vianu: o prefață succintă pentru trei studii *Postume* ale sale, cele dintâi publicate după moartea lui (în 1966), și un studiu introductiv foarte lung și detaliat la *Estetica* în fine din nou reeditată (în 1968) – se număraseră printre tentativele mele timpurii de a intra în contact cu gândirea românească, anume cu esteticianul de care mă simțeam cel mai aproape și al cărui loc nolens-volens îl ocupasem la Facultatea de Filosofie. Asemenea prefete gigantice, în cazul dat de aproape o sută de pagini de tipar, se mai admiteau încă de unele edituri. M-am folosit de aceea de prilejul oferit pentru a pătrunde în intimitatea operei de ansamblu a profesorului de curând dispărut. (Într-una din rarele noastre întâlniri fugitive, de după publicarea primei mele cărți, se arătase mulțumit că mă ocup de creația lui Thomas Mann; apariția eseului n-o mai apucase însă, spre regretul meu și sub acest raport personal, fiindcă ar fi fost cel mai îndreptățit să-l supună judecății.) Am condensat studiul introductiv la tratatul de estetică și l-am inclus astfel în volumul meu. La fel am procedat cu prefața la lucrările lui Worringer, editate la noi sub titlul celei dintâi dintre ele, *Abstracție și intropatie* (1970). Reuneam astfel, între copertile aceleiași cărți, schițe ale viitoare mele „schițe” de estetică, o dată cu o reconstituire a teoriilor moderne despre sublim, mai ales a celor engleze din secolul al XVIII-lea, apropiindu-mă, pe segmente istorice, de larg desfășurata pe viitor problematică a sublimului; precum și recompuneri comentate ale unor opere vest-europene și românești, inclusiv note pe margi-

nea temei autobiografice goetheene „poezie și adevăr” sau o rezumare a viziunii estetice blagiene din *Artă și valoare*. Ciudățenia, pentru cititorul de astăzi, de a le fi adăugat considerații despre „unitatea contrariilor” în conceperea ei de către Lenin, nu îmi vine totuși greu s-o explic. În primul rând, reluam tot un articol premergător de revistă. Apoi, dialectica unității și luptei contrariilor, de obârșie heraclitiană și mai ales hegeliană, reactivată în termeni distincți de către Marx și apoi Lenin, mă atrăgea și ca motiv filosofic global; și ca posibil instrument de construcție localizat în estetică, metodologic textul comunicând și cu „dualismele” pe care le enunțasem în primele contribuții din volum, și cu „dualitățile” spiritualiste worringeriene. În fine, începutul anilor șaptezeci a marcat înăsprirea „revoluției culturale” românești, de inspirație chineză și nord-coreeană, prin lansarea „tezelor din iulie” 1971. Ei și? – va ridica nedumerit din umeri același cititor de azi, necunoscător al contextelor și subtextelor acelei vremi.

Dacă mă va lăsa, voi încerca să-l dumiresc. Pentru acest lucru voi trece la cel de al treilea volum „problematic”, intitulat, după multe tergiversări cu editura, **Umanism: viziune și întruchipare**, deoarece în 1978 nu se mai purta „marxismul” ci, ca un aproximativ substitut al său, doar „umanismul”. Încă de la începutul deceniului captasem semnalele metamorfozei ceaușiste, proclamată mai apoi sus și tare. Pentru dogmatismul său chipurile favorabil națiunii, dar în orice caz naționalismului personificat și personalizat, Ceaușescu prefera să folosească

termeni impersonali ca „socialism științific” sau „materialism dialectic”, în nici un caz „marxism-leninism”, dar nici „marxism”, pentru a scăpa de concurență întâi cu rusul apoi cu germanul de care nu mai avea nici o nevoie în monomania lui. Chiar și acel text vechi din finalul volumului anterior l-am compus polemic, deși probabil încă nu pe deplin conștient, cu schematizările neaoșe ale geniului autohton în desăvârșire, în mod paradoxal consonante cu primitivismul ideologic extrem-oriental. În aceste condiții de maximă vulgarizare și desfigurare, „marxismul” se cuvenea cunoscut înainte de a fi acceptat ori refuzat, cunoscut în succesivele lui ipostaze și variante omologate ca atare în lume.

În acest anume scop, de restabilire a chiar textelor „clasice”, formal lăudate, în fapt fie ignorate, fie maltratate, m-am decis să alcătuiesc o antologie, apoi o a doua și o a treia, din fragmente ale scrierilor lui Marx, Engels și Lenin. „Biblioteca pentru toți” a ieșit bucuroasă în întâmpinarea proiectului și a publicat, succesiv în 1974, 1976 și 1978, un volum *Despre literatură și artă* și câte două volume *Despre om și umanism* și, în sfârșit, *Despre dialectică*. (În aceeași colecție, din seria „Cultură generală”, aveam să mai public tot câte două volume din Hegel, *Despre artă și poezie*, în 1979, și din Kant, *Despre bine și frumos*, în 1981.) Oficialitățile nu prea puteau să aibă obiecții fălșe nici la adresa primelor trei antologări, deși caracterul lor neortodox în raport cu sacrosanctele documente de partid trebuia să-i fi fost limpede oricărui cenzor avizat. La rândul lor, cititorii dintre intelectuali le-au

receptat tocmai așa, inclusiv critici literari deseori cărtitori la adresa scrierilor conformiste. A fost, de pildă, bucuros acceptată demonstrația mea din prima prefață, potrivit căreia Marx nu s-a ocupat de estetică, nu s-a pretins estetician, des invocata „estetică marxistă” nu derivă din opiniile sale despre scriitori și opere, în mare măsură personale ca ale oricui altcuiva, zisa orientare poate fi concepută cel mult ca o aplicare a principiilor metodologice globale cu privire la locul și rolul culturii în cadrul istoriei și în angrenajul determinismelor sociale; în orice caz, astfel de particularizări specifice n-au nimic a face cu dogmele înscrise sub respectivul stindard. Desigur, asemenea împotriviri față de indicațiile dezolant de primitive ale „tovarășului” erau aluzive și se situau în interiorul așteptărilor socialiste. Ele nutreau încă speranța unei însănătoșiri sociale conform premiselor genuine presupuse. Iluzia au împărtășit-o numeroși intelectuali, de la „eurocomunism” până la „glasnost” și „perestroika”. Printre adepții lor se numărau occidentali și est-europeni, între care (deși refuză s-o mai recunoască) și români.

Așa am ajuns să prelucrez și să topesc într-o singură demonstrație cele trei prefețe ale antologiilor – intitulând-o **Viziune și întruchipare**. Ea constituie studiul de bază al volumului din 1978, care își împrumută titlul, cu o mică suplimentare, și acestuia. Textele mai scurte adăugate lui țineau de publicistica mea curentă. Le-am inclus în carte la insistențele redacției – provenite și din considerente de spațiu, dar eventual și conjuncturale, ca „blin-

daj”. Oricum, acestea nu reprezintă decât un balast, de care aş fi bucuros să mă fi lipsit.

Cum? – se va mira invizibilul meu preopinent încă o dată –, înseamnă că editarea studiului principal din volum nu mă incomodează? Nu în aceeaşi măsură. Neschimbat nu l-aş republica, desigur. N-am motive, totuşi, să mă dezic nici de impulsul care l-a patronat în momentul respectiv şi, la drept vorbind, nici de o bună parte din ceea ce cuprinde. Am explicat, nu cu multă vreme în urmă, în **Idei inoportune**, principala cedare făcută convenţiilor de atunci, anume aceea de a-i trata pe cei trei „clasici” laolaltă: deşi tot mai detestaţi de putere, şi Marx cu Engels, dar mai ales Lenin, ei continuau să fie invocaţi ca fraţi siamezi – ceea ce nici primii doi nu fuseseră, cu atât mai puţin ultimul. Măcar pe Lenin ar fi trebuit să-l las la o parte, eventual şi pe Engels, reţinând în exclusivitate ideile lui Marx, chiar şi pe cele „nemarxiste” în ochii vulgarizatorilor. Poate că această separare ar fi trecut de cenzură, deşi s-ar putea ca ea să nu fi acordat atenţie conţinutului tocmai în urma respectării formale a alăturării încetăţenite.

Acum, când s-au ales ţândările din „marxism-leninism”, când mai apoi a fost contestat „marxismul”, pentru că însuşi Marx să fie în cele din urmă tratat, conform formulei invocate ba pentru Spinoza, ba pentru Hegel, ca un „câine mort” –, acum abia îmi pare utilă recitirea şi regândirea textelor sale, indiferent câtor corective substanţiale îl supun şi îl vor mai supune exegeţii, mai precis, tocmai pentru a întemeia convingător aceste, in-

clusiv, observații critice. Marx rămâne, oricine orice-ar spune, unul dintre gânditorii de seamă ai veacului trecut, cu un paradoxal și contorsionat destin în secolul nostru. Occidentul îl și tratează îndeobște așa cum se cuvine, studiindu-l, adnotându-l și amendându-l. Estul Europei, nepredispus la nuanțări, s-a blocat deocamdată în idiosincrazii globalizatoare. Îndemnul de a mai aștepta în Răsărit, cu deosebire în România, reaplecarea mai atentă asupra textelor sale, ar putea fi corectă sub specia eternității, imposibil de urmat însă de un om în vârstă, cu prea puțini ani de muncă în față. De aceea, am și alcătuit o nouă antologie cuprinzând 1111 aforisme, enunțuri, idei din scrierile lui Marx, la care voi mai adăuga un studiu și note. Dactilograma am încredințat-o sertarului. Se va vedea dacă se va interesa cineva de ea; sau dacă ea va fi predată „criticii rozătoare a șoarecilor”, soartă pe care și manuscrise infinit mai valoroase au avut-o – din fericire, nu pentru totdeauna.

8

Trec acum la prezentarea volumelor mele la care obiecțiile pot fi de ordin profesional, nu și „ideologic”. Dintre culturile străine, comentariile mi le-am restrâns tot mai mult la cele germană și rusă, limbile care îmi sunt mai intim familiare decât franceza, tradițional cunoscută în Vechiul Regat, ori engleza, prioritar însușită acum de către tineret. Germana, pe vremuri răspândită mai ales printre transilvăneni și bănățeni, a regresat o dată cu masiva expatriere a sașilor, șvabilor și evreilor. Rusa, recep-

tată ca impusă în școlarizare, a fost treptat părăsită, încă din anii șaptezeci-optzeci, în consens cu antirusismul oficial, iar în anii nouăzeci – abandonată aproape definitiv. Spun „aproape”, fiindcă observ la studenți un început de reviriment favorabil măcar unora dintre scriitorii clasici, în temeiul disocierii culturii de politică. Romanele lor sunt citite și discutate deocamdată numai în traducere, fără acces la original. O suplimentară dificultate locală, cu neșanse de perspectivă, constă în tendința de expropriere a rusei de către basarabeni, deseori fără ca aceștia să o cunoască suficient, iar uneori și într-o defectuoasă folosire a limbii române. „Limbile mele” îmi accentuează, în orice caz, statutul periferic în obștea intelectuală bucureșteană. Rusa și maghiara sunt câteodată considerate – mărturisit ori nemărturisit – ca „barbare”; germana e stimată, dar mai degrabă din „frumoasa depărtare”.

Pe teme integral germane am publicat două cărți, **Thomas Mann** (1965) și **Hegel și arta** (1980); două antologări de texte filosofice, prefăcute și adnotate, pe care le-am mai pomenit, cuprinzând ideile hegeliene „*despre artă și poezie*” (1979) și cele kantiene „*despre bine și frumos*” (1981); un șir de prefete-postfete, majoritar tot la volume de Thomas Mann, romane apărute fie succesiv la scurtă vreme după monografia mea, fie – în cazul unor romane „mici” sau povestiri neagreate de pruderia afișată – recuperate abia târziu; dar și comentarii ce deschideau sau închideau volume traduse din Nietzsche, Musil ș.a. La sursele germane am făcut dese referiri și în volume cu profil general, istoric și teoretic.

Pentru ce, totuși, atenția constantă față de Thomas Mann și interesul accentuat pentru Hegel?

De când am descoperit în primul an de studenție clujană *Muntele vrăjit* (a cărei inițială traducere maghiară, făcută după manuscris, apăruse concomitent cu ediția germană princeps), am căzut cu adevărat sub vraja celui ce se iscălea și în scrisorile familiale „Vrăjitorul”. Retroactiv, copilăria mea mi s-a destăinuit ca, păstrând proporțiile, „buddenbrookiană”, cu surprinzătoare rime pe care cândva le voi detalia, poate. Fraternizam în timpul lecturilor cu Tonio Kröger, cu Hans Castorp, apoi cu Iosif. Cititor asiduu în adolescență al goetheanului *Faust*, dar și împătimit meloman, am plonjat în noul *Doctor Faustus*. Mi-a impus tăioasa atitudine a publicisticii târzii în problema Germaniei „bune” și „rele”. Împărtășeam mai puțin iubirea pentru Wagner – ca unul definitiv cucerit de Bach.

Raportul de principiu și infinit variabil între fața romantică și cea clasică a Germaniei, prin prisma formării mele într-o „germanitate” (și o „maghiaritate” înrudită), s-a constituit treptat într-un laitmotiv al meditațiilor: prezent în studiile despre Worringer și Nietzsche, în cărțile despre Thomas Mann și Hegel, ca și în volumele privitoare la sublim, „nearta-artă” sau filosofia românească. Și în planul acestei pendulări între opuse – atât de legate, totuși – Thomas Mann merita ales ca „maestru spiritual”.

Pe de o parte, m-am păstrat în vecinătatea lui și în anii din urmă, când i-am recitit practic toate romanele și povestirile, nu numai cele proaspăt prefațate sau postfațate, ci și restul, pentru seminariile speciale pe care i le-am

consacrat la Facultatea de Filosofie din București, ca și la Facultatea de Litere din Cluj, comentarii de texte care s-au bucurat, mai ales din partea studenților bucureșteni, de o participare activă. Pe de altă parte, am și migrat către alte experiențe literare germane din prima jumătate de secol, mai ales Musil, de o vreme și Kafka. Nedreptățiții Musil pare să-și ia revanșa față de dreptatea cu vârf și îndesat făcută lui Mann în chiar timpul vieții sale – și-o ia atât în receptarea globală din ultima perioadă, cât și în cea recent trăită de mine însumi. În această de ansamblu și individuală redistribuire de atașamente ar putea juca un rol și criza acelor idealuri la care Thomas Mann – și umilul său adept – continuau să apeleze, chiar și atunci când nu treceau cu vederea ascunzișurile și capcanele lor.

Este vorba de Lumini și de tradițiile lor, împătimit apărute și aprig contestate pe parcursul acestui veac. Mann a gustat din tenebre, dar după ce le-a cunoscut le-a și recunoscut ca periculoase, iar de la Nietzsche s-a reorientat tot mai mult spre Goethe. Semnul adeziunii mele timpurii la această preferință a sa târzie a constituit-o și cartea despre Hegel – în filosofie frate cu Goethe, întrucâtva și cu mai „kantianul” Bach. Hegel e romantic în patos, clasic în construcție. E un romantic antiromantic, îndatorat Luminilor, nedeșicându-se în conservatorismul său de Revoluție, menținându-și optimismul istoric, credința în progres, rațiune, sistem, în toate împlinirile omenești. Tocmai pentru aceste motive nu e acum agreat – tocmai pentru ele m-am apropiat eu de el și i-am rămas fidel. „Monumentalistului” din mine (de la „romanul

monumental”, până la trilogia despre sublim) îi impunea constructivismul său grandios, logic și istoric, teribila și terifianta sa măreție. Îmi apărea ca unul dintre piscurile absolute ale Spiritului. Mă fascina capacitatea lui de a reasocia, după minuțioase disocieri, arta, religia și filosofia, formele și manifestările spirituale, în edificii totalizatoare – în ce măsură favorabile și totalitarismelor, mai rămâne de cumpănit.

În lecturile mele literare, i-aș putea ceda temporar prioritatea lui Kafka. În cele filosofice, oricât l-aș admira, nu m-aș supune însă de tot lui Nietzsche. Mi-aș păstra chiar și secreta împotrivire față de minunatele explicitări pe care ni le-a oferit Freud. Mă mențin, de bună seamă, suspicios în raport cu zonele ascunse, sub- și inconștiente, ale eului, față de pulsionile instinctuale dindărătul intelectului, pus în contact cu pornirile biologice, amora-le, de sub umana, prea umana sau prea firav umana, moralitate și civilitate. În răspăr cu modele actuale, limpezimea mă solicită mai mult decât tenebrele. Nu mă pot dezice de acel Thomas Mann care a devenit tot mai mult, poate cu naivitate și în naivitatea lui, un limpezitor chiar și al abisurilor diagnosticate de el. Își păstrează, desigur, dualitatea și atunci când ajunge să-i prefere lui Wagner, Schopenhauer și Nietzsche, pe Schiller, Goethe și Beethoven. Decenii de-a rândul m-a întovărășit dualismul lui, tipologic mai profund decât afinitățile elective vizibile. Ca și el însă, finalmente îi privilegiam pe cei ce reușiseră să distileze din otrăvuri leacuri, să transfere romantismul în clasicism, să găsească iraționalității și imoralității contra-

ponderea moral-rațională. La Kant m-au atras imperativle categorice și moralitatea lor oblăduitoare. La Hegel am consonat cu logica istoriei, în ciuda atâtor viclenii ale rațiunii, cu efortul sintetic și sistematizator, împotriva atâtor fragmentări și destrucții.

Hegel și arta conține trei părți. Una panoramează istoria spiritualității germane în miraculosul ei *akme*, cum rar a fost și va mai fi, de la sfârșitul veacului al XVIII-lea până la deceniile deschizătoare ale secolului al XIX-lea. O a doua expune hegeliana „filosofie a artei”, din prelegerile sale de estetică și alte scrieri (pe baza studiului introductiv din antologia anterior publicată). Ultima răstoarnă termenii relației, adică discută „arta filosofiei”, artisticitatea proprie chiar construcțiilor și expresiilor filosofice hegeliene. Această parte finală – mai cu seamă ea necesară de a fi completată la o eventuală refacere a volumului – configurează de-acum limpede problematica „neartei ca artă”, în general și în cazul decisiv al filosofiei. Cât privește opțiunea de ansamblu pentru Hegel, ea se leagă tot pe atât de cea favorabilă lui Tolstoi, pe cât ar putea lecturile din și comentariile la Thomas Mann limpezi atitudinea mea duală față de Dostoievski și Tolstoi; raportare în adâncul căreia se ascunde – vezi tranziția romancierului german de la Nietzsche la Goethe – și o succesiune a mea proprie de la Dostoievski la Tolstoi.

9

Cultura rusă m-a solicitat cel mai mult dintre culturi, dacă fac abstracție de cea maghiară, de bază, și cea

română, adoptată. Fără să facă parte dintre îndatoririle mele didactice nemijlocite (un târziu seminar special despre Dostoievski, la Facultatea de Filosofie, avea să constituie o excepție de la regulă), m-am consacrat ei mereu. Cât s-a mai putut, mă abonam anual la o sumedenie de reviste literare moscovite. Căutam să ajung și la fața locului, pe cont propriu sau prin bunăvoința Uniunii Scriitorilor, pentru documentare. Pe Janina am îndemnat-o, de la începutul anilor șaptezeci, să se dedice traducerilor, pentru a înlocui treptat munca ei universitară cu una mai atrăgătoare; așa a ajuns la aproape douăzeci de volume tălmăcite, prioritar din rusă, iar de când cu nesolicitarea acestei limbi – din germană și franceză. Am colaborat la activitatea ei, discutând soluții optime, alcătuind prefete și note. Am susținut și apariția altor transpuneri din rusă. Dar principala mea contribuție de „rusist” autoproclamat s-a concretizat în patru cărți proprii: **Dostoievski – „tragedia subteranei”** (1968), **Romanul unui oraș, Petersburg-Petrograd-Leningrad** (1972), **Poveste cu doi necunoscuți – Dostoievski și Tolstoi** (1977) și **Romanul unei drame – Lev Tolstoi** (1991). Așadar, un volum despre orașul în care mi-am petrecut șase ani de studiu; și trei cărți (un soi de „trilogie”) despre perechea cea mai impunătoare a literaturii ruse, scrierile căreia le-am tot recitit, alternativ și cu neslăbită încântare, toată viața.

Trebuie să fi fost prin 1970 când am reușit să revin la Leningrad pentru două luni de vară. Viața mai era ieftină, m-am instalat într-un mic hotel la periferie, mă

hrăneam cu ce-apucam, iar zilele mi le desfășuram după același tipic: de dimineață până după-amiază târziu stăteam la „Casa Pușkin”, arhiva academică a literaturii ruse, umplând caiet după caiet cu rezumatele textelor parcurse, iar seara hoinăream ore în șir prin câte un cartier al orașului îndrăgit. Așa am strâns materia primă pentru ceea ce curând aveam să compun acasă, **Romanul unui oraș**. Din identitatea întreită de istorie, mare parte a ocupat-o, desigur, cea „petersburgheză”, cu panoramări de epoci și mici capitole distincte privitoare la scriitorii modelatori ai imaginii urbei: Pușkin și Gogol, Dostoievski și Nekrasov, Belâi și Blok. Dacă aș reuși să fac o versiune înnoită a eseului (căci eseu a fost, una dintre cele mai vădit eseistice, în fond și ca formă, scrieri ale mele), l-aș completa cu portretizări mai numeroase din secolul nostru, pentru a scoate mai bine în relief tragismul acestui oraș, mai greu încercat poate decât veacul în ansamblul său; aș extinde, cu siguranță, prezentarea Annei Ahmatova, ultima mare doamnă „petersburgheză”; aș îmbogăți avatarurile „leningrădene” cu date ieșite la iveală abia după documentarea mea de atunci; și aș ajunge tocmai la romanul lui Andrei Bitov *Casa Pușkin*, cea mai nimerită încheiere „în cerc” a Leningradului destinat să redevină Sankt-Petersburg...

Tolstoi și Dostoievski m-au fascinat, la rândul lor, separat și împreună. Anterior schițata pendulare între ceea ce estetica germană numise „clasic și romantic”, „naiv și sentimental”, „apolinic și dionisiac” sau „apolinic și faustic” ș.a.m.d. – adică între fața diurnă și cea noc-

turnă proprii omului și valorilor lui – s-a încorporat cel mai bine în această dualitate rusă. Fiecare latură a ei, împlinită prin câte un autor genial, suportă însă multe amenințări interne, opuse presupuzițiilor inițiale, care ar încețoșa sau măcar complica tabloul „dual”. La urma urmei, Feodor Mihailovici nu face decât să caute, în și printre tenebre, lumina călăuzitoare; iar luminosul Lev Nikolaevici nu face decât să experimenteze, pe alții și pe sine, „puterea întunericului”. Fiecare este totodată echilibrat și dezechilibrat. Nevoia de a nuanța sau transgresa alternativa enunțată de Merejkovski în cartea sa, reluată și de Thomas Mann în amplul său studiu timpuriu, mi s-a impus astfel repede: încă de când scriam la Casa Scriitorilor de la Mogoșoaia „tragedia subteranei”; iar mai târziu, când am selectat din cele 13 volume masive ale jurnalului tolstoian, în cadrul ediției academice originale de nouăzeci de tomuri, textele acelui *Jurnal*, ce avea să apară în două volume suficient de reprezentative, în 1975 și 1976, la Editura Univers, în traducerea Janinei, însoțită de textele mele explicative; și cu atât mai vârtos, într-o altă lună moscovită, cu prilejul extragerii febrile a datelor despre „cei doi necunoscuți” – necunoscuți întrucât nu s-au întâlnit nici o dată față în față, deși s-au urmărit mereu, aproape ca doi Karamazovi, „cu cuțitul la brâu”, și necunoscuți nouă, prin profunzimea lor ilimitată, reînvăluitoare până și la capătul dezvoltărilor ei. Treptat mi s-au limpezit nelimpezimile amândurora, frați vrăjmași, concurenți cu atâtea rime, ispitiți să se ia la trântă și să încheie armistiții.

În reconstituirile urmărite, cu grijă pentru detaliul semnificativ, am cedat și sugestiei compozițional „artiste”. **„Tragedia subteranei”** am alcătuit-o din cinci acte (cele cinci mari romane dostoevskiene de după ocnă și exil), prinse între un prolog și un epilog (consacrate povestirilor), dar pe parcurs alternate și cu recepțarea din partea a cinci artiști-comentatori (Nietzsche, Șestov, Camus, Gide, Th. Mann). **„Povestea cu doi necunoscuți”** am derulat-o liber, ca montaj al opiniilor reciproce, mereu critice și cedând mereu dorinței de a-l reciti pe „adversar”. **„Romanul dramei”**, în fine, l-am elaborat lent și migălos, ca pe un „*par lui-même*” mozaicat din nenumărate mărturisiri și caracterizări de sine; iar atunci când pe parcursul elaborării am constatat dese licențe în traduceri existente, am pus-o pe Janina să-mi echivaleze cât mai aproape de original toate citatele, inclusiv cele din proza binecunoscută, spre a întări caracterul documentar atât al „dramei” trăite de autor, cât și al renarării ei „romanești”.

A rezultat, involuntar, un soi de trilogie. Capetele ei sunt monografice, puntea lor de legătură este eseistică. **„Tragedia subteranei”** e una dintre cărțile mele temeinice. M-am și apucat s-o refac, ceea ce în cazul dat pretinde doar o acțiune de pieptănare, de curățire a textului de aluviuni, precum și unele completări de amănunt în baza edițiilor ulterioare, fie în originalul rus, fie în traducere românească. **„Romanul unei drame”** rămâne cum este, n-aș mai avea puterea să reconfunt ori să îmbogățesc enorma cantitate de citate, fapte, date

conținute, cu atât mai puțin să recompun ansamblul într-o expunere personală, liberă de prea aplecata slujire trudnică a patriarhului de la Iasnaia Poliana.

Aș aminti doar împrejurările în care am publicat acest ultim volum din ciclul meu rusesc, despre, până la urmă, cel mai iubit dintre pământenii mei ruși. Ultimele lui capitole le-am scris în cursul anului fierbinte 1989, câteva la Cumpătul-Sinaia. Era aproape gata când m-am întors la București pentru ultima mea îndatorire semestrială din facultate. Am sosit în seara zilei de 20 decembrie și am urmărit la televizor discursul terifiant rostit de dictator; pe 21 dimineața m-am dus să-mi examinez studenții; distrat ca de obicei, nu am remarcat pustietatea din facultate; m-am întors acasă tot cu metroul, via Gara de Nord, fără să știu ceva despre tulburările din timpul mitingului; în aceeași după-amiază am pus pe hârtie ultimele fraze ale cărții, cu telefonul scos din priză, mirându-mă și nu prea de zborul elicopterelor, la mică altitudine, deasupra Capitalei; abia spre seară am aflat despre revolta declanșată; și m-am întors la Sinaia pentru a-i aduce acasă pe Janina și pe Alexandru, nepotul nostru cel mai mare, în ziua de 22 decembrie 1989, atunci când lumea începuse sărbătorirea căderii dictaturii...

Am certificat pe scurt, în finalul cărții despre Tolstoi, această coincidență dintre un eveniment de anvergură națională, de mult așteptat, și încheierea efectivă a manuscrisului. Am vrut să fiu și cu acest prilej scrupulos, pentru a-mi declina vreo calitate de „revoluționar”, de atâția revendicată, și din cauza rimei, semnificativă în

ochii mei, între „sfârșiturile” unei întreprinderi cărturărești și al unui regim de teroare. A mai durat mult până să apară volumul, într-un tiraj mic, de o mie de exemplare, care însă a și dispărut instantaneu din cele câteva librării unde ajunsese. Și așa le sunt recunoscător unor colegi din conducerea de atunci a Ministerului Culturii, Andrei Pleșu și Ion Vartic, fără sprijinul cărora această „cărămidă” de peste 600 de pagini ar mai fi întârziat să apară – în condiții de-acum precare pentru o exegeză masivă, în plus, în ochii unor redactori de editură, consacrată, total inoportun, unui scriitor rus!

10

În anii optzeci am avut șansa – compensatoare în raport cu neșanse – de a-mi elabora principalele scrieri teoretice. Volumele celor două întreprinderi înrudite (unul cu o accentuată tentă istorică) au apărut alternativ, an de an. Le enumăr cronologic, deci „încrucișat”: **Nearta-artă I** (1982), **Sublimul în estetică** (1983), **Sublimul în artă** (1984), **Nearta-artă II** (1985), **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987). Nici anul dintre ultimele două cărți n-a fost neproductiv, atunci a apărut **Literatură și filosofie. Interacțiuni în cultura română** (1986), care ar fi putut fi considerat și ca o prelungire a volumului II din **Nearta-artă**, o implicită încheiere a unei trilogii, în paralel cu finalul explicit, tot autohton, al celeilalte. În fapt însă, deși face parte din principalul meu câmp de preocupări, analiza relației dintre literatură și filosofie în România

reprezintă un excurs de sine stătător, pe care îl prezint ca atare nu acum, ci puțin mai încolo.

Pentru ce am consacrat sublimului un triptic cărturăresc? Expus pe larg în ilustre tratate ori studii din veacurile XVIII-XIX, sublimul părea a fi intrat ulterior în rândul unor categorii desuete. El deborda, în orice caz, problematica valorii estetice stricte, frumosul și arta în accepțiune primordială, lăuntric depășindu-le în direcția valorii etice. Puriștii secolului nostru au văzut în această transgresare un handicap greu acceptabil, agravat și de o încărcătură ascuns sau mărturisit romantică, atașată prea linear unor idealuri presupus depășite, cedând nu o dată gesticulației descusute, hipertrofierii sforăitoare. De balastul din urmă, real și cu efecte nu o dată degradante, țineam să mă debarasez, motivul pentru care gustului tinereții pentru „monumental”, ca atare și exteriorizat, îi preferam acum un „sublim” mai bogat, dar mai discret. În ceea ce privea însă învinuirea de „impuritate”, în sensul joncțiunii esteticului cu eticul, cu religia și cu filosofia, tocmai ea îmi apărea ca deosebit de incitantă și mă îmboldea să zăbovesc îndelung pe acest teritoriu asumat ambiguu, artistic și nu numai. Căci, prin interacțiunea în istorie a formelor culturale, ea îmi susținea racordarea teoretică a „neartei” la „artă”. Reamintind și vechea intuiție pe care o avusesem cu privire la „impuritatea artei”, sublimul verifica și confirma o idee generală, mereu favorabilă interacțiunii artei – îndeosebi a literaturii – cu religia și mai ales cu filosofia. Teza era într-adevăr de proveniență romantică, supralicitată de către iraționaliști. Eu

Însumi, deși luminist prin formație, raționalist prin atașament, mă simțisem mereu atras de zone interdisciplinare, de aspecte situate între literatură și muzică, artă și filosofie, estetic și etic. Când arunc din prezent o privire înapoi, îmi dau seama că sublimul prefigura ceva și din ciclul târziu jucăuș intitulat „moralități”. Evident, intrau în amalgamări și ispite la granița dintre bine și rău. Am în vedere ispitirea mea de către ceea ce aș putea numi „excesul de ideal”, care în practică avea să bruieze idealul prin excese. Sub acest raport, se mai reînsinua în gustul împărtășit și monumentalismul decorativ, neoromantismul „angajării”. Astfel, sublimul includea și o tentativă sublimată – totodată și deviată – de a mă angaja „în căutarea credinței pierdute”. El constituia, îmi dau seama acum retroactiv, și un substitut pământesc al mesianismului original, în consens și cu alte „opțiuni” de-ale mele. Prin acest ascuns patos al ei, trilogia s-ar putea să fie îndatorată atât opiniilor mele de stânga, cât și originii mele iudaice. Sublimul este eticocentric și în artă. El nu se centrează și concentrează asupra frumosului, asupra propriei esteticități. Spațialității mitologiei grecești i s-a opus pe drept cuvânt temporalitatea iudaică vechi-testamentară. Alegând-o pe aceasta – sublimul, nu frumosul –, cedam probabil unei afinități elective ancestrale, chiar dacă pe atunci încă nu până la capăt știute. „Religia sublimității” (demonstrată minunat de către Hegel, în opoziție cu „religia frumuseții”) am transferat-o în plan cultural laic. Era vorba de un punct superior al totuși-imanenței (*sub-limen*), de o înaltă valoare a totuși-umanității.

De aceea, în concluziile la primul volum, am și căutat să disocieez sublimul de sacru. Nu era vorba, în fond, de o pornire conjuncturală, ci de efortul omului laic de a regăsi drumul către idealul binelui – pe care îl recunoștea, primordial, ca pe un reflex al sacrului. Sublimul pendula între a fi fost și a nu mai fi sacru, în cele din urmă fără voie împărtășindu-se poate din el. Meditând asupra relației dintre sublimitate și religie, până la urmă „faceam proză” fără să știu exact ce fac.

Voi strânge, nădăjduiesc, trilogia într-o singură, chiar dacă masivă, carte. Nu voi avea prea multe de schimbat. Acele concluzii, cam radicale și premature, le voi muta în finalul întregii demonstrații, nuanțându-le. Voi menține cele trei părți, una mai scurtă de estetică, una amplă despre artă și una românească, de întindere medie. Un timp m-am gândit la mixtarea lor pe parcursul unui unic urcuș istoric, ceea ce ar duce însă la inevitabile denivelări. Voi păstra „trei istorii” și le voi suplini cu câteva date noi; și le voi curăța de greșelile de tipar, tot mai numeroase de la volum la volum, până la catastrofale, cuprinse în cel din urmă, unde tipografii au înfrânt repetatele mele încercări de a mă asuma drept unic autor.

Cealaltă serie, dilogia **Nearta-artă**, ar putea fi ridicată la nivel de trilogie nu prin adaosul ei românesc (pe care l-am și publicat într-o autonomă variantă lărgită, cum se va vedea), ci prin deschiderea ei de către **Schiță pentru o estetică posibilă**, substanțial refăcută. Ar fi calea mai dificilă, dar singura corectă, de urmat. Tripticul rezultat, acea sperată „estetică mare”, ar ajunge atunci scie-

rea mea teoretică de căpetenie. Pentru aceasta aş fi nevoit, fără îndoială, să rearticulez multe, mai multe decât în alte cazuri. Ar cere destul timp, ar fi însă încercarea mea cea mai ambiţioasă. Întâi, ar trebui să expun concentrat, fără digresiuni, concepţia despre „artă” pe care o împărtăşesc de mult şi am tot cizelat-o în cursurile de estetică. Apoi ar urma tot restul, care ar decurge logic şi constrângător din premise, consideraţiile privitoare la artisticitatea „neartei”, atât în planurile materiale cât şi în cele spirituale. Disocierea lor e relativă, există totuşi o diferenţă între om, muncă, natură, pe de o parte, şi religie, ştiinţă, filosofie, pe de altă parte. În forma actuală, primul volum tratează cinci din aceste şase componente, iar cel de al doilea – în exclusivitate filosofia. Chiar cu riscul de a acorda părţilor tot mai mult spaţiu, de la arta propriu-zisă la arta „vieţii” şi arta „spiritului”, partea mediană ar trebui să se limiteze doar la treimea „existenţială”, iar ultima să detalieze treimea „culturală”, diferită de artă, dar corelabilă ei. Aşa ar arăta proiectul utopic. Nu-l voi putea realiza integral, îmi lipsesc destule cunoştinţe în ambele planuri. Sunt mai ales insuficient ştiutor într-ale ştiinţei. Actualul capitol consacrat ei rămâne cel mai rudimentar dintre toate; aş renunţa cu totul la el. Dacă l-aş reface în schimb pe cel despre religie, m-aş concentra asupra unor aspecte de principiu – în varianta existentă strădania mea a vizat doar „reabilitarea” Bibliei, pornire remarcată în epocă, dar astăzi insuficientă. Din prezentul volum II aş elimina câteva capitole cu miză particulară; măcar unul dintre ele, cel despre „frumosul” presocratic,

și-ar avea locul într-un mic volum de sine stătător, introdus de considerațiile, existente și ele, despre succesiunea formelor culturale prioritare în ciclul grec, de la religie și artă la filosofie și știință; dar completat cu o schiță a „artei” la Platon, cu deosebire în patru mari dialoguri ale sale, *Phaidon*, *Banchetul*, *Republica* și *Phaidros*. În lucrarea de sinteză, partea despre filosofie ar trebui să se bizuie în schimb, cu îmbogățiri, pe capitolul actual privitor la variantele filosofice „arhitectural/epică”, „muzical/lirică” și „teatral/dramatică”, cel mai demn de atenție, presupun, capitol din volum, clar și fără atâtea „fișe ilustrative” câte conține azi.

Cartea probabil cea mai originală din câte am scris este, din păcate, încă nedesăvârșită. Mai ales ea ar merita dusă la bun sfârșit, împreună cu prelucrarea „schiței” de estetică. Atunci și numai atunci aș fi în drept să vorbesc despre o „trilogie estetică” deplină – despre „arta artei”, „arta ființei” și „arta culturii”. Viitorul va decide asupra neșansei ori șansei mele de a o și duce la capăt.

11

S-a întâmplat ca ciclul volumelor mele „serioase” din anii optzeci să fie inaugurat și încheiat prin două cărți de memorii: **Secolul nostru cel de toate zilele** (1980) și **Opțiuni** (1989). Au fost cam insolite, au stârnit mirare și puțină rumoare printre confrăți; la drept vorbind, erau pe potriva felului meu de a fi și a provocărilor vremii. Mai marii literaturii ruse mă încântaseră și prin disponibilitatea lor confesivă, până la asumata lipsă a rușinii,

scormonind voluptuos-mazochist în ungherele tainice ale sufletului lor – ceea ce avea să convină de minune psiha-nalizei. Dacă i-aș fi dat crezare unui coleg scriitor, care într-o vacanță la mare îl admonesta sub acest raport până și pe Dostoievski, dar se referea cu deosebire critic la *Epistolarul* tocmai apărut – genul confesiv i-ar fi fost și ar fi trebuit să-i rămână literatului român profund străin, chiar dezagreabil. Nici prin gând nu-mi trece să mă compar cu clasicii genului, dar nu mă pot identifica nici cu presupusa reținere autohtonă față de el; oricum, nu sunt un neaoș get-beget, port înscrise în destin, și încă în doi timpi istorici, avataruri de dublu alogen. Când m-am decis pentru mărturisiri autobiografice, se aflau în exacerbare tocmai mizeriile „național-comuniste”, la distanță considerabilă în timp de cele „național-socialiste”, totuși pe nesimțite și cu nesimțire înfrățite acelora. În ochii mei de odinioară, noul socialism ar fi trebuit să lecuiască racilele celui vechi. N-a fost să fie, utopia se afla cam de mulțor în cădere liberă, realitatea nu se dovedea doar imperfectă, ci de-a dreptul detestabilă. Mă mai agățam totuși de câte o iluzie a perfectibilității, și când am scris primul volum, și când, înainte de a mă fi apucat de cel de al doilea, reformele gorbaciovienne au reînnoit încă o dată – tot zadarnic – nădejdea de însănătoșire a „socialismului real”, speranță nutrită inclusiv de intelectuali cunoscuți dimprejur, adversari, fie și tăcuți, ai ceaușismului.

Prins între antinomii, cărora nu le găseam rezolvare, m-am decis pentru exorcizări. Sinceritatea merita încercată, deși în atmosfera mereu mai asfixiantă nu avea

cum fi totală. Limita confruntărilor de sine nu decurgea totuși numai din „motive obiective”, ci – poate mai ales – din subiectivitatea mea care amalgama recunoașteri lucide și așteptări naive. De aceea a și stârnit **Secolul...** – scris pe parcursul anului 1979 – ecouri opuse la apariția sa din următorul an. Fie în pasaje disparate, fie în lecturi diferite, el a părut când curajos, când lipsit de curaj. Cartea era și în fapt ambivalentă, azi cititorii ocazionali o vor găsi, probabil, prea „moale” ori inadmisibil de „cumințe”. Dacă s-ar întâmpla însă ca cineva să reintre cu adevărat în atmosfera încărcată de atâtea falsuri și minciuni, nelibertăți și asupriri din acea trecere de la un deceniu rău la un altul previzibil și mai rău – el va descoperi destule nonconformisme în paginile cărții. Confesiunea însăși ieșea din tipicul momentului, era un exercițiu vădit minoritar. S-a făcut ca majoritatea majoritarilor, dintre lectori și critici, să-l fi receptat cu înțelegere, cu simpatie și condescendență, chiar în dezacorduri. Reacția lor părea să spună: ce l-a apucat să-și etaleze viața, bâjbăielile, naivitățile și lașitățile, să relateze avaturile unor prieteni și cunoscuți, care nădăjduiseră ceva și suportaseră cu totul altceva, înduraseră adică tăvălugul neiertător al istoriei, tocmai al istoriei în care se încrezuseră și de care nu știau să se desprindă nici acum spre a-și urmări numai reușita proprie, în afara oricărei dreptăți suprapersonale – ce idee, să încerci să te aranjezi cu determinările și apoi să-ți contempli cu melancolie eșecul, printr-un filtru totuși „bine temperat”?!

Opțiuni avea, din motive de temperament, să păstreze ceva din tonalitate, sporindu-și însă ascuțișul în și printre rânduri, pentru cine avea urechi de auzit. Tot istoria m-a obligat la suplimentare. Ne sufocam cu toții în dictatura care lăsa prea puțin loc iluziilor. Acestea, întrucâtva salvardate în privința unor principii, nu mai aveau în schimb nici o atingere cu practica nemijlocită.

De mult încetasem să mă implic în altceva decât în treburile profesionale. Dar și profesionalismul ar fi trebuit, în contextul dat, să cedeze conformismului. Dovezi producea orice ședință a Consiliului de conducere a Uniunii Scriitorilor, orice activitate la Secția de critică și istorie literară a Asociației scriitorilor din București. În ochii celor ce ne controlau ori ne spionau, ajungeam disidenți și fără să fim, elementarele tentative de salvare a culturii echivalând cu acte politice subversive. La facultate ne întreceam în a nu pomeni numele lui Ceaușescu, în a nu face referiri la documente de partid, în a ne preda materiile – estetica în cazul meu, dar la rigoare până și „socialismul științific” – fără cedări oficiale. (O întreagă colecție de întâmplări, într-un fel anecdotice, stau mărturie.) În biroul de partid din facultate, după ce, în urmă cu destui ani, fusesem ales o singură dată responsabil cu probleme profesionale, am probat cu bună știință o asemenea delăsare încât „forurilor superioare” le-a pierit cheful de a mă mai propune pentru așa ceva; drept care mă puteam ocupa de treburile mele, inclusiv în timpul ședințelor organizației de bază. La constituirea Academiei „mici”, de științe sociale și politice, fusesem pe neașteptate ales, fără să

mă fi propus facultatea, membru corespondent (în anul 1970), dar am trecut curând din secția de filosofie în cea de literatură și artă – precauție inutilă, întrucât în anii optzeci instituția respectivă a ajuns o desăvârșită formă goală, menită să nu facă nimic, privită cu suspiciune crescândă de către domnia bicefală, ca un potențial nucleu de răzvrățiți.

N-am fost și nu am pretins vreodată să fi fost un disident. Mi-am manifestat însă deseori solidaritatea cu ambele obști din care făceam parte, inclusiv cu actele lor nonconformiste. Puterea era din ce în ce mai izolată, se afla în derivă, sesizau lucrul acesta și organele intermediare, de aceea recurgeau la tertipuri duplicitare, pe cei dați în seama lor îi asupreau și le făceau totodată cu ochiul, acceptau spații de manevră, gesturi de relativă independență în plan cultural. Editurile recurgeau la referate pentru a apăra manuscrisele incomode, cu tacita încuviințare a cenzorilor. Specialist „de încredere”, eram solicitat constant în cadrul acestui destul de străveziu joc de societate. Mai cu seamă Editura Cartea Românească apela la serviciile mele benevole. Am susținut cu referate volume deloc conforme cu spiritul și litera „indicațiilor superioare”. Majoritatea acestor cărți a și apărut, „forurile” mimau naivitatea în rând cu redactorii și conducerea editurii, era improbabil ca cei temuți din anturajul familiei domnitoare să le citească, ei înșiși presimțeau iminența sfârșitului și le mai scăzuse cheful pentru delațiuni.

Am susținut în felul acesta, de pildă, valoarea cărților lui Constantin Noica, o dată la sfârșitul deceniului

precedent, într-un amplu articol din *România literară*, ulterior prin numeroase alte intervenții (a se vedea scrisorile pe care mi le-a trimis între 1980 și 1987, în revista *Apostrof*, nr. 1-2 /1996); dar la fel am sprijinit, prin referate de editură, apariția volumelor „păltinișene”, *Jurnalul de la Păltiniș* și *Epistolarul* (la ultimul participând chiar – în urma referatului – cu scrisori proprii) sau *Minima moralia*. Invoc aceste din urmă exemple, dintre multe, numai fiindcă sunt în legătură cu destinul volumului **Opțiuni**.

El conținea, într-o anexă, schimbul meu de scrisori cu Gabriel Liiceanu, cu un text explicativ suplimentar și ulterior celor din *Epistolar*. În cuprinsul lui, pe lângă referirile la „păltinișeni”, se afla însă, modificat, un articol de revistă despre cartea lui Andrei Pleșu, articol la rândul său alcătuit din referatul de susținere înaintat editurii. Toate aceste pasaje „trecuseră” la sfârșitul lui 1988 de lectorul Consiliului Culturii și Educației Socialiste (denumirea de atunci a Ministerului Culturii), care în schimb solicitase eliminarea ori „înmuierea” unor considerații de politologie, despre egalitate-libertate, stânga-dreapta ș.a. În acel moment, referirile la persoane nu deranjaseră încă prea mult; câteva luni mai târziu situația s-a agravat, Pleșu a devenit *persona non grata*, a fost izgonit la Tețcani și s-a interzis orice citare a numelui său, a cărților sale. **Opțiuni** se afla în faza corecturilor pentru tipar. M-am decis să las procesul să continue, neintervenind nici în acest capitol, nici în alte pasaje care ar fi putut fi lesne incriminate. Ca urmare, în aprilie 1989 cartea a fost, la ultimul control al cenzurii, ulterior tipăririi, oprită de la difuzare. Dacă ea

n-ar fi apărut în cursul anului, mai târziu nu și-ar mai fi avut rostul, ar fi trebuit rescrisă complet. Noroc de intervenția Editurii Cartea Românească (cunosc doar faptul, nu și amănuntele), care a făcut ca **Opțiuni** să fie totuși difuzate, peste câteva săptămâni, în mai 1989.

Pe puțini i-a interesat atunci continuitatea cu **Secolul...**, chiar dacă indiscutabilă. **Opțiuni** a șocat pe mult mai mulți prin simpla lor apariție. „Cum a fost cu puțință?”, m-au interogat unul și altul; cum de s-au putut tipări atâtea pagini despre interziși ori indezirabili, cum am putut să relatez judecarea colegului nostru de facultate, participant la „meditația transcendentă”, și să păstrez, în ciuda atenuării, atâtea accente eretice cu privire la libertate și alte gingașe teme contemporane?! Descusându-mă, cunoscuții bănuiau relații suspuse și „machia-verlâcuri” oculte. Pure născociri. Căci nu se întâmplase altceva decât că scrisesem cartea, editura o acceptase, iar în plasa cenzurii găurile se lărgiseră atât, în harababura generalizată, încât să treacă prin ea și idei neconformiste.

Dacă **Secolul...** păruse „cuminte”, **Opțiuni** apăreau drept „curajoase”. Personal înclin spre îmbinarea calificativelor în ambele cazuri. N-am fost nici un propriu zis „om revoltat”, dar nici n-am vrut să ajung un desăvârșit „om supus”, un *Untertan*. Mă instalasem în zone de graniță, care puteau fi suspectate și drept un soi de *no man's land*. Ambele volume de memorii se inspiraseră dintr-o unitate a opuselor; ca și cel de al treilea, **Idei inoportune**, publicat după tăietura istoriei, în 1995. Ele

aveau să fie inoportune în raport cu oportunistele noi ale anilor nouăzeci. Thomas Mann amintea într-o scrisoare de tendința ca, aflându-se într-o barcă în pericol de a se răsturna, să se așeze mereu în partea opusă celei înclinate spre apă, unde se afla majoritatea lumii. M-a măgulit când un recenzent a observat atitudinea mea similară în multe pasaje din **Idei inoportune** și din **Opțiuni**. Problema e măsura dintre a rămâne și a nu rămâne același. Nici n-ai cum să nu te schimbi – nici n-ar trebui să te trădezi! Cam așa arată chestiunea spinoasă a *identității neidentice* de pe parcursul unei vieți. Aș putea recomanda formula și ca pe o cheie pentru eventuala tentativă de a urmări împreună cele trei exerciții mărturisitoare ale mele. Ar fi de dorit ca ea să nu se concentreze atât asupra insului care le-a compus, pe cât asupra vremurilor în care le-a scris. Trecătoare cum sunt, ar putea fi receptate și ca „fișe de caz”, dar mai degrabă ca diagnostic – oricât de parțial și de imperfect – al unui loc și al unui timp.

12

Răsturnarea din decembrie 1989 am întâmpinat-o ca pe o de mult sperată izbăvire, cu încredere în ce va urma. Sunt o fire optimistă, în tunelurile parcurse așteptam mereu să zăresc, la capăt, lumina. Un instinct corect, propriu și vârstei, m-a avertizat totuși să-mi țin așteptările în frâu. Din ianuarie 1990 agitația dimprejur s-a întetit pînă la isterie. Locuiesc în apropierea Pieței Victoriei, auzeam urletele de la mitinguri și contramitinguri. Studenții au orga-

nizat ședințe de apreciere a profesorilor, unii au nimerit printre cei „răi”, fără să li se întâmple mare lucru din această cauză, eu am fost menținut printre cei „buni”. Nu m-am amestecat în forfota publică, am refuzat să iscălesc proteste și chemări colective, savuram dreptul la neînregimentare. M-a șocat cedarea atâtor la noi ispite, îmi explicam însă strădania lor, tineri sau de vârstă medie, de a-și găsi un loc cât mai agreabil sub soare. Personal nu mă înfruptasem din privilegiile trecute, dar realizez și neputința de a accede la festinurile în pregătire. Îmi cunoșteam limitele, inclusiv incapacitatea „lucrativă”, așa încât... m-am reapucat să lucrez.

La facultate puteam să-mi continuu liniștit prelegerile de estetică, în varianta de mult elaborată și treptat configurată. M-am decis să le adaug și cursuri inedite, dacă tot eram liberi și îndemnați să le experimentăm. Am ținut, succesiv, cicluri de cursuri/seminare despre Dostoevski, Thomas Mann, Nietzsche, împreună cu dezbaterea legăturilor reciproce dintre „filosofie și literatură”, alternată apoi de o trecere în revistă a „istoriei culturii”. Am ținut și două cursuri la Universitatea din Cluj, unul în română, altul în maghiară, până în vara lui 1993, când a murit mama. (Tata, cel de care fusesem mai legat, crescând alături de el, decedase încă la sfârșitul lui 1991.) Am colaborat și în cadrul a două forme de învățământ postuniversitar, una tot în maghiară, alta în germană. Au fost semestre în care am ținut ore în trei limbi, până la epuizare, întru disperarea Janinei care socotea exagerat elanul meu juvenil, de altfel destul de slab remunerat.

Noile reglementări „de piață” nu mă atrăgeau însă, mă interesau materiile și studenții, nici vârsta încă nu mi-o simțeam, îmi plăcea să fiu un „risipitor”.

În privința scrisului – atașamentul meu dintâi, care sper să rămână și iubirea mea din urmă –, am realizat instantaneu răsturnarea de perspectivă: viitorul era rezervat în principal confruntării cu trecutul! Fără cârtire mă acceptam ca „paseist”, în trei direcții: în a promova reputați autori de altădată; în a-mi articula gândurile proprii despre importanți scriitori și filosofi; în a depune mărturii asupra istoriei personale și obștești parcurse. Să le iau pe rând.

În loc să mă las, precum atâția prieteni, cunoscuți, foști studenți, acaparat de publicistica pe teme curente, am colaborat cu editurile în tipărirea unor opere ilustre. Am acceptat să conduc la Editura Humanitas colecția *Gânditori ruși*, în intenția de a menține o deschidere oarecare față de o cultură mai de mult amendată resentimentar, din motive politice, și care în condițiile prăbușirii Rusiei avea neșansa de a ajunge complet ignorată. Am reușit să public în această colecție (după ce într-alta apăruse o povestire antitotalitară a lui V. Grossman) personalități multă vreme ignorate la noi, pe Ceaadaev, Soloviov, Berdiaev, Șestov, Florenski, Losski. Unele volume au fost traduse de Janina, majoritatea – prefăcute de mine. Tot la Editura Humanitas, dar în colecția *Marile cărți mici ale gândirii universale*, am publicat, tot în doi, ca traducător și prefăcător, un eseu de Heinrich Heine; terminăm acum, pentru aceeași colecție, un grupaj de eseuri din Thomas Mann.

O altă editură la care tandemul nostru familial a produs câte ceva a fost Echinox din Cluj. Aici mi-a fost încredințată colecția *Săgetătorul*, pentru care am livrat, împreună cu Janina, un Nietzsche și un Jankélévitch, ambele consacrate paradoxologiei morale. Într-o altă colecție a editurii am republicat un Mircea Florian (ca și un alt studiu al aceluiasi în „Biblioteca pentru toți”, la Editura Minerva). Am onorat și comenzi bucureștene de prefețe-postfețe la volume de Șalamov și Nabokov, Thomas Mann și Robert Musil. Făcând socoteala, în ultimii cca. șase ani am adnotat cu explicații ajutătoare spre douăzeci de volume, aparținând unor autori deosebit de prestigioși – ruși, germani, francezi și români.

În același răstimp am scris și rescris texte proprii preocupate de trecutul cultural mai apropiat sau de tot îndepărtat. Monografia Tolstoi, ultima mea carte din epoca premergătoare, a apărut în 1991. Am început să refac alte scrieri mai vechi, dornic de a le aduce la un nivel, măcar pentru mine, pe deplin satisfăcător. Până acum am republicat doar două dintre ele. Una, pe care am omis-o din prezentările anterioare, deși apariția ei păruse miraculoasă în condițiile „revoluției culturale” autohtone, decretată nu cu mult în urmă, era **Alegerea lui Iona** (1974), eseu scris în mare parte la Cumpătul-Sinaia, într-o iarnă cu multă zăpadă, înfășurat într-un pled pe terasa unei vile de „creatori”. Titlul e voit ambiguu – Iona e ales, Iona alege. Iar meditația fluctuează liber pe marginea minunatei „cărți”, în patru scurte paragrafe, din Vechiul Testament și a ulterioarelor ei prelucrări literare. „Alege-

rea” am ales-o, efectuând minimale retușări, ca text de încheiere pentru volumul **Izvoare biblice** (1994). Titlul acestuia era împrumutat eseului prim și principal din cuprins, de proveniență recentă. Supratitlul deschidea un ciclu cu un nume jucăuș, prin neuzitatul plural, **Moralități**, care dădea în vileag tot mai accentuatul meu gust, din anii nouăzeci, pentru chestiuni de morală aplicată. Alunecarea dinspre estetică înspre etică, dar una practică, nu academică, o explică avatarurile și coliziunile istoriei la care am asistat și care s-au răsfrânt în comportamentul fiecărui om. Alții au migrat; din același motiv, către politologie, urmărind diagnostice și soluții globale. Eu am preferat să urmăresc substratul-ecoul lor personalizat. Cea dintâi aproximare trebuia să coboare în prima extraordinară articulare de moralitate universală, pe temei monoteist, omogenă în treptele ei succesive, iudaică și creștină (de cea musulmană n-am cutezat, din neștiință, să mă ating). Punctul meu de vedere se menținea cultural, chiar laic – ca și în eseul scris în urmă cu douăzeci de ani, ca și în câteva alte texte ale mele fie pe marginea Bibliei, fie în legătură cu patristica timpurie, așa-numita apologetică; totodată cu o deplină recunoaștere a religiei ca închegând verticalitatea omului. Lauda cultural-artistică a marilor religii ar fi putut fi socotită ca insuficientă de către creștinii credincioși, după cum credincioșii iudei ar fi putut obiecta împotriva aplicării criteriului istoric, de cizelare și perfecționare, în trecerea de la credința „veche” la cea „nouă” (deși, la urma urmei, descoperirea istoriei și a istoricității a fost făcută

tocmai de iudei, pe baza destinului lor și ca „autogol” în propria lor poartă). Dar volumul apărut în „Biblioteca pentru toți” a Editurii Minerva a fost și rapid epuizat, a fost și bine primit, favorabil comentat: lucru de mirare într-o atmosferă intoxicată de înfruntări politice și nici imună întotdeauna față de fundamentalisme teologale.

Cealaltă carte, de astă dată una masivă, **O istorie a filosofiei românești**, titlu căruia pe coperta interioară îi este adăugată precizarea: **în relația ei cu literatura**, apărută la Cluj în toamna anului 1996, se datorează, primordial, îndemnului pe care mi l-a lansat Marta Petreu, conducătoarea revistei *Apostrof* și totodată a Editurii Biblioteca Apostrof. Ea a avut ideea să republic pentru uzul studenților **Literatură și filosofie. Interacțiuni în cultura română**, scrisă cu un deceniu în urmă; dar a dorit-o cu accentul răsturnat, anume ca pe o istorie a filosofiei. Gândul republicării pure și simple a fost „cârligul” de care m-am lăsat benevol prins. Realizam nevoia de a o reface, și încă substanțial. M-am amăgit cu capitolele consacrate secolelor XVII-XIX, unde nu aveam multe de schimbat. Apoi m-am afundat în hățișurile secolului XX, am rescris toate cele trei panoramări și m-am îndreptat spre micro-monografia Constantin Noica, într-o nouă, ajunsă în final mai amplă decât altele tratând câte un gânditor, dar cu acest adaos mă simțisem dator încă de la apariția variantei vechi – și el anume mi-a cerut cel mai mare efort. Am lucrat la această carte în 1995-1996. Pe parcurs ea s-a dublat ca număr de pagini, Marta Petreu a acceptat cu generozitate suplimentarea; și mi-a asigurat condiții

grafice peste așteptări. Acum tema ei este în mult mai mare măsură acoperită, în speță devenirea filosofiei moderne și contemporane în condițiile unei culturi literaturocentrice.

La elaborarea acestei „istorii” m-a ajutat și munca de îndrumare pe care am asigurat-o la *Dicționarul operei filozofice românești – 111 lucrări fundamentale*, încă din 1994, pentru Editura Humanitas, la alcătuirea fișelor antrenând, pe lângă colegii profesori, și proaspeți absolvenți sau chiar studenți ai facultății. Împreună cu „istoria” mea recentă, cu volumul românesc despre „sublim”, cu studiile despre și prefețele la multe din scrierile lui Tudor Vianu sau Mircea Florian, cu șansa de a împlini în curând un volum întreg consacrat lui Constantin Noica (din vechile mele articole, corespondența cu el și o amplificată variantă a amintitului mai înainte capitol) – mă simt îndreptățit să-mi revendic în cultura română nu doar un loc de intrus, ci de coparticipant, până și la autoreflexivitatea ei. Fără să-mi reneg atașamentele și afinitățile cu limbile și culturile maghiară, germană și rusă, am căutat să-mi onorez nu doar opțiunea pentru limba română ca mediu expresiv, ci și pentru cultura română ca obiect de studiu.

Revin însă la ciclul **Moralități**. El favorizează joncțiuni între planul obiectiv și cel subiectiv. Mărturie stau, până acum, trei manuscrise: unul nepublicat, unul tipărit și unul aflat în curs de elaborare.

Primul reprezintă, în câteva succesive forme, și prima mea tentativă „postdecembristă”. A fost scris febril

și chinuitor, în 1990-1991, și tratează raportarea mea sufletească la dictatorul de curând executat, care ne asuprise atât amar de vreme. E un text asumat personal, pasional, pătimăș, o defulare aproape viscerală. Clocotul interior ținut îndelung sub presiune s-a revărsat pe hârtie, cu miasme cu tot. A fost un exercițiu autopsihanalitic de a scăpa de nevroza acumulată sub dictatură – deși însemnele nelibertății îndelung îndurate voi continua să le port întipărite în fibrele mele intime, motiv pentru care, de pildă, mă apucă isteria ori de câte ori intru în contact cu vreo autoritate publică, ori de câte ori trebuie să apelez la o instanță oficială, oricât ar fi ea de modestă sau de banală.

În schimb, manuscrisul publicat datorită bunăvoinței Editurii Cartea Românească în 1995, prin sprijinul direct al redactorului de carte Valeriu Cristea și al directorului editurii Magdalena Bedrosian, a fost intitulat **Idei inoportune**, purtând și amintitul supratitlu, **Moralități**. E rodul unei pățanii neașteptate, dar caracteristice intoleranței „postrevoluționare”. Am fost rănit – și am pus jig-nirea la lucru. Am depășit instantaneu incidentul propriuzis și am pornit la o răfuială, urbană sper, cu imoralitățile care ne-au încolțit pe vremuri și cu amoralitățile care ne asaltează acum sub alte forme. Articolele disparate – date fiecare în parte, aproape în totalitate nepublicate anterior – au laitmotive vădite: dificultățile readaptării profesionale a intelectualilor și ispitirea lor prin noi compensări, nevoia disocierilor „ideologice” și a distanțării de orice naționalism etc. Prin implicațiile biografice și „opționale”, cartea s-a constituit într-un al treilea volum me-

morialistic, tot provizoriu, prin formula sa publicistică și mai efemer decât eseurile premergătoare. Ar trebui, înseamnă, să mă adun pentru un ultim exercițiu confesiv sintetic. În avanscenă ar fi cazul să aduc elemente biografice, mai multe și mai detaliate decât în schița de față, aproximativ ca în **Secolul nostru cel de toate zilele**, dar fără atâtea digresiuni, ci deschizând hotărât „cazul” spre istoria sub care nimerise. Aș reactiva acolo și mărturii din celelalte două scrieri, ca și din texte confesive disparate; aș urca, totuși, pe filonul evenimentelor direct sau indirect trăite, relatate în variații libere, lămuritoare și pentru istorie, și pentru ins. Radu Cosașu, maestru și în titluri, încă mai demult mi-a sugerat s-o numesc **Secolul nostru în zilele mele**, indicând și rima cu prima alcătuire. Denumirea e bună, nu-i lipsește decât conținutul.

De pe acum îmi continuu însă manuscrisul început la Cluj după moartea mamei – prilej de bilanț și de confruntare pentru orice fiu supraviețuitor. Eseul ține tot de **Moralități**, pe care le aproximează însă prin **Vârstele omului**, de la naștere până la moarte. În cele din urmă, grupajul de „moralități” ar fi compus – rezultat ideal – din „izvoarele biblice”, „vârstele omului”, apoi, prin „avataurile istoriei” (în veacul nostru, în țara noastră, inclusiv prin invocatul diagnostic al dictaturii), până în „zilele mele”...

Vise nesăbuite, probabil, ca și dorința de a reface și alte cărți existente. Certă e numai intenția de a alterna ambele preocupări: scrierea și rescrierea. Condiția e sănătatea fizică și mentală. Vorba lui Tolstoi în finalul

fiecărei însemnări zilnice din jurnal, până la continuarea sperată din ziua următoare: d.v.t. – „dacă voi trăi”. Depinde de câtă forță de muncă voi avea cât voi trăi. În curând mă voi pensiona; îmi voi păstra doctoranzii și, dacă facultatea va voi, un curs opțional. În rest, voi scrie. Captiv al Galaxiei Gutenberg, oricum nu voi trece peste cărți, chiar și străduindu-mă să învăț pregătirea lor la computer. Cartea rămâne un leac altruist împotriva ego-centrismului. Egoismul poate crește cu vârsta și cu bolile ei. Scrisul rămâne individual, dar, măcar nemărturisit, nu se blochează în individualism. Voi încerca să mă feresc de el și de-acum încolo. Voi căuta să găsesc cuvenitul sprijin în nepoți, în prieteni și în condiția de cărturar.

noiembrie-decembrie 1996

MORALA ESTETICIANULUI

Vasile Morar

Ion Ianoși este în mod cert, pentru mine, și sunt convins, că pentru mulți alții care l-au cunoscut direct sau mediat prin cărțile apărute timp de aproape patru decenii, o personalitate rar întâlnită în peisajul intelectual autohton al acestei jumătăți de secol. Fraza aceasta sună aproape banal și poate că ea a mai fost utilizată și pentru a-i defini pe alții. Cred însă, cu toată tăria că acest calificativ al „rarității” asociat cu o indubitabilă (pentru că dovedită) valoare intelectuală și morală, i se potrivește întru totul celui care a slujit în Universitate cu demnitate postura de titular al cursului de estetică – după Tudor Vianu. Ca unul ce am avut șansa (întâmplarea fericită) destinală¹ de a-i fi asistent constat, aproape periodic, că ceea ce este într-un fel perplexant și stenic la Ion Ianoși este faptul că a reușit să fie întotdeauna normal și firesc în vremuri atât de puțin locuite de normalitate și echilibru, că a fost constant în opțiuni ideatice și în fapte de viață, când regula nu era neapărat aceasta, că și-a putut construi propria viață crezând în idei simple, dar

fundamentale, adică: în forța rațiunii, în bunul simț și în indestructibilitatea substanței umane. Mulți sceptici sau cinici vor putea exclama: „Utopii!” Întrebarea realmente gravă la care merită să se răspundă este aceasta: există oare posibilă o viață morală și o etică corespunzătoare, în absența credinței că ideile *trebuie* să existe? Aceasta tocmai în pofida realității imperfecte, rele sau injuste. Or, Ion Ianoși poate fi văzut nu numai ca estetician cum îndeobște este cunoscut ci și ca etician. Stratul profund și ultim încapsulat în operă și încatenat în atitudini cotidiene civice este, de fapt, de natură morală. Aceasta ne vom strădui să demonstrăm în cele ce urmează deși ne va fi greu să scăpăm de-o judecată prea afectivă, izvorâtă sigur din ceea ce Janina numește îndreptățit „o conștiință organică”, prea natural personală. Mă mângâi însă cu ideea scheler-iană că, oricum, sentimentele sunt indicatorii valorii.

De unde poate fi dedusă această etică implicită? Din sursele cele mai palpabile – cărțile și din izvoarele cele mai implacabile care sunt atitudinile manifestate în cursul propriei vieți. Iar cum și primele și celelalte surse nu mai pot fi schimbate (profesorul de estetică amintea mereu la lecția despre tragic străvechea idee înțeleaptă venită de la Homer și Sofocle că nici zeii nu mai pot schimba trecutul, adică nu mai pot interveni în ce s-a făcut întocmai cum anume s-a petrecut) rezultă că avem un *temei* pentru a-i judeca unitar sub specie etică atât opera cât și viața. Oricum Ion Ianoși a înțeles de timpuriu că istoria, cu toate câte încap în ea (inclusiv propriile cărți

și fapte) nu poate fi nici suprimată, nici suspendată prin dezirabilitate omenească și, că fiecare va fi nu numai parte din ea – mare sau mică, importantă sau neînsemnată – ci și că fiecare va fi atât în postura de judecător al acesteia cât mai ales și în cea de judecat de ea. „Am fost învățat să recunosc în istorie instanța supremă a vieților noastre. Nu neapărat să mă încred în ea, dar să nu-mi pot lua de la ea privirea”². Poate tocmai de aceea cel mai des istoria este evaluată după expresia lui Hegel ca fiind *Die List der Vernunft*. Totuși, deși se recunoaște hegelian („sunt un învederat hegelian, n-am ce face, îmi place «revenirea» concomitent cu «propensiunea», accept «regresiunea» numai dacă este modelată «progresist»)³ se recunoaște în egală măsură și kantian, adică încrezător în rațiunea pură practică, care nu e vicleană și nu poate fi așa, pentru că ne relevă prin imperativ „demnitatea de a fi fericiți”: chiar de-ar fi ca în istoria și istoriile reale să nu fie niciodată atinsă această stare.

În fapt, prin cei doi germani iluștri și mai ales prin complementaritatea viziunii lor ca și prin aceeași fascinație dovedită în fața mai vechii tensiuni tot complementare dintre realismul etic aristotelian și puritatea transcendentă, ideală a moralei platoniciene, Ion Ianoși semnalează conflictul inevitabil și greu soluționabil dintre viață și idee, dintre realitate și aspirație, dintre imperativ și situațiile trăite în mod nemijlocit de fiecare ființă omenească. Acestui conflict major i se vor acorda analize extinse în **Dostoievski – „tragedia subteranei”**, dar și în **Hegel și arta, Nearta-artă, Sublimul în estetică, Sublimul în artă,**

Sublimul în spiritualitatea românească și, mult mai aplicat și evident, în **Alegerea lui Iona, Povestiri biblice, Secolul nostru cel de toate zilele, Opțiuni**, și, desigur, **Idei inoportune. Moralități**⁴. Iar, cum etica este acea disciplină teoretică care încearcă un răspuns la întrebarea „cum să trăim”, vom constata, fără să intrăm în detalii, că următoarele teme și probleme s-au conturat ca adevărate obsesii etice, într-o operă, cel mai comod încadrabilă în tipologia „studiilor de estetică și istoria culturii”: a) *sensul vieții și posibilitatea fericirii*, o dată cu analiza soluțiilor oferite pe temei immanent sau transcendent, absolut sau relativ a acestei probleme; b) *categoriile eticii* (binele, datoria, drepturile) cu accente, când pe *sensurile binelui* – în concepțiile ce au avut ca presuposiție fundarea actului etic pe valoarea religioasă – când pe *semnificațiile binelui*, în viziunile ce și-au refuzat orgolios și până la ultimele consecințe, o asemenea întemeiere. Diferențele de accent în fața celor trei categorii sunt în mod constant interpretate de Ion Ianoși astfel: cei vechi erau în posesia unui sens relativ clar și evident al binelui și al datoriei, în timp ce omul modern și cel actual trăiesc în chip dramatic o „încețoșare” asupra sensurilor binelui, simultan cu o „cunoaștere”, cel mai adesea, doar a „drepturilor proprii și a îndatoririlor celorlalți”. De asemenea, în acest context se consideră că, la aceste categorii centrale există un acces, oarecum privilegiat și intuitiv, prin intermediul conceptelor de *altruism* și *egoism*. În fapt, acest cuplu antinomic revine în aproape toate cărțile lui, iar **Dostoievski** – „tragedia subteranei” (apărută în anul depli-

nei maturități, când autorul împlinea 40 de ani) debutează, deloc întâmplător, cu „unii caută idealul în afara lor, alții în ei înșiși; mișcarea centrifugă îl definește pe Don Quijote, forța centripetă pe Hamlet; primul este altruist, al doilea egoist”⁵. Același cuplu, considerat, pe bună dreptate, nodal pentru orice fenomenologie morală, va fi întors apoi pe toate fețele în cărțile de memorialistică de unde se pot extrage „reguli” precum acestea: 1. *trebuie să ne fim utili unii altora* („cred în utilitate; noi am conotat-o peiorativ, deși medicul e util bolnavului, avocatul – acuzatului, scriitorul – celor care îl vor citi. Cel mai mare, probabil, scriitor al epocii moderne, în a cărei umilă tovărășie mi-am petrecut câțiva ani buni de viață, e vorba de Lev Tolstoi, socotea utilitatea cea mai înaltă virtute a omului”⁶; 2. „măcar în compasiune să ne depășim egoismele”⁷ iar în domeniul lui, „fiecare să se străduiască să descopere și să recunoască nu atât inferiorități, cât superiorități”⁸; 3. „Nici o apartenență nu e atât de bună încât o altă apartenență să fie decretată rea; orice apartenență e bună dacă le acceptă pe celelalte ca bune”, ceea ce înseamnă să revenim la principiile democratice, adică la „*libertatea bazată pe egalitate și la fraternitate drept corolar al lor*”⁹. Astfel, Ion Ianoși și-a clădit, ceea ce putem numi, „nucleul tare” al eticii sale crezând, aidoma eroului lui Cervantes, în utopii morale și sociale și s-a îndoit, de data aceasta alături de eroul paradigmatic shakespearian al dilemelor morale, în faptul că idealistii morali vor fi cruțați întotdeauna. Tocmai de aceea s-a străduit să nu mai uite (uneori a fost obligat brutal în pro-

pria-i viață să nu uite cumva) nici *istoria* cu toate ale ei – precum violența organizată a holocaust-ului izvorâtă din intoleranța rasială, nici cecitățile morale de tipul etnicismelor și naționalismelor de tot felul care-i exclud pe ceilalți (întotdeauna „ceilalți”, „celălalt”, adică „diferitul”, „străinul”, deci „dușmanul”) – dar nici *obligățiile* derivate din *condiția umană*¹⁰. Propria-i experiență de „multiplu minoritar” (în fapt va nota Ianoși, „până la urmă, nici un minoritar nu e doar minoritar, ci este *el însuși* (s.n), așa după cum *este* și se arată *a fi*”¹¹) care a ținut seama de „morală închisă”, dar a știut, în același timp că există și o „morală deschisă” – cea a necondiționatei iubiri față de umanitate – l-a plasat, simultan, atât în sfera *eticilor principiilor* cât și în aceea a *eticilor grijii* (a ceea ce în gândirea americană a ultimelor două decenii se numește *ethics of care*). El a realizat, astfel, la început intuitiv, apoi înțelept și înțeleptit de singularele sau particularele sale experiențe de viață, că etica este – în ceea ce-l privește – sinonimă cu efortul *maximal* de-a satisface într-o viață de om un sens mai înalt, unul trans-individual prin care te solidarizezi înfrățindu-te cu ceilalți.

Ajungem, astfel, la denuminațiunea maximalism etic *versus* minimalism etic, pe care Ion Ianoși nu numai că n-o evită, dar și-o și impune „ca opțiune” – cum singur zice – într-o carte cu același titlu apărută aproape miraculos în '89, la început de primăvară, într-un an în care în numele salvării minimei morale, – la sfârșitul acestuia se va atinge tragic un maximalism etic, izvorât din disperare („vom muri și vom fi liberi!”) dar și ca semn al indestruc-

tibilității substanței umane postulate de celebrii maximaliști Aristotel, Spinoza, Kant. Prilejul îi este oferit de comentarea (aplicată, atentă la nuanțe și mai ales interesată de consecințele imediate sau, mediate) *Minimei morală* a lui Andrei Pleșu, carte în mod cert, eveniment al anteriorului an '88, receptată, *nu* numai de cei mulți, din „talent moral” ci mai ales, din *necesitate* – *nevoie* de regenerare morală, ca un apel, în care mulți se regăseau sau poate *participau* platonician la simpla și greaua normalitate și verticalitate omenească, la viață transparentă, neopacizată brutal, la o viață plină de spontaneitate și de libertate pur și simplu immanentă expresivităților necenzurate ale oamenilor; la un refuz al ipocriziei și a „etichetei” grosiere care distruge „etica”¹². Ion Ianoși sesizează că miza majoră a cărții lui Andrei Pleșu nu poate fi redusă nici doar la ceea ce comun se numește denunțare a filosofiilor „hibernale”, reci, seci, de sistem, sau, cu un alt termen, la fel de depreciativ, „universitare”, și nici la un presupus înrâncenat refuz, zis „din principiu”, al tuturor maximalismelor etice. „Construcția lui Andrei Pleșu e mai vicleană decât pare la prima vedere. Căci morala profesată de el este «minimală» numai în primă instanță, în măsura în care privește «omul individual» în intervalele vieții lui terestre. Dar în măsura în care se raportează – obligatoriu – și la intervalul despărțitor față de «cerul» ajuns prea aproape sau, prin carență, prea departe – mai rămâne ea cu adevărat «minimală»? nu cumva integrează în țesătura ei un ascuns «maximalism»? Acest «maximalism» este egal nu atât cu maxima aspirație umană, cât

cu maxima îngăduință a absolutului, de fapt egal cu absolutul, cu organismul lui megalitic, în acea geografie superioară, ordine supremă, trans-individuală, despre care aflăm că este o sursă fermă, imuabilă (!), autonomă în absolutul ei. Umanitatea, cu moralitate și cultură cu tot, subzistă – ea însăși – în condiția tragică a intervalului. Dar «omul singur» caută mereu să depășească această condiție... Iar când cultura nu-i susține îndeajuns moralitatea și moralitatea nu se susține deplin pe sine, își ațintește cu atât mai îndreptățit privirea – suspinul, chemarea și ruga – către absolut!”¹³ În ceea ce-l privește însă, Ion Ianoși nu-și tănuiește deloc propriul maximalism, deși înțelege foarte bine care sunt argumentele izvorâte din „respectuoasa antipatie” mărturisită a lui Pleșu față de autorul *Eticii Nichomahice* pentru a formula o nouă minima morală: importanța dinamicii *principiului neutru* rezumat în „buna administrare a virtuții în locul unei „geometrizări” pe linia mediei între extreme, în care virtutea e unica soluție aflată prin respingerea celor două vicii: excesul și insuficiența... Înțelege că există tentația geometrizarii în etică și că, în ultimă instanță, între aceasta și o „etică a individualului” („despre «omul individual» vorbește Andrei Pleșu *aproape* tot timpul”¹⁴) *tensiunea* este, pentru cei mai mulți gânditori, inevitabilă. Or, soluția oferită de Ianoși este încredincioasă într-o *necesară* conjuncție între „spiritul geometric” și cel de „finețe”, el exclamând: „talent (moral) înseamnă numai spirit de finețe, *nu* și spirit geometric?”¹⁵ De asemenea, putem oare să uităm (avem *dreptul* să nu ne amintim) că cei vechi îngemănau într-o

primă instanță, fericit *sophia* cu *techne*, iar apoi gândirea riguroasă și înțeleaptă cu sensibilitatea și acțiunea ordonată, toate într-un habitus lăudabil, deci într-o moralitate simultan înrădăcinată în individ și individual, dar și aflată în conexiune, cu cea ce este „general”, „absolut” în legile „eterne” ale cetății? Dar, totuși argumentul tare nu este căutat numai la marii greci și la corespunzătoarele lor Magna Moralia. Kant este pentru Ianoși maximalistul etic prin excelență. Autorul *Întemeierii metafizicii moravurilor* și al *Criticii rațiunii practice* este considerat, într-un fel, paradigmatic, pentru ideea de „morală necondiționată”, „ultimă”, „absolută”, care salvează, în etică, și *sensul* individual immanent și *semnificația* supra-individuală, transcendentă a actelor și faptelor umane. Referințele bogate, adâncite la textele kantiene ne conduc cu gândul că nu este vorba acum doar de o fascinație pur intelectuală pentru o morală maximalistă ce s-ar mândri, inclusiv cu atât de dragile calificative acuzator depreciative – precum cele de „rigorism” și „formalism” – aduse de minimaliștii de coloratură fie sceptică, fie amoralist-estetică, fie nihilistă, mai îndepărtați în timp sau mai noi. În fapt, minimalismului agreat de Andrei Pleșu nu trebuie să-i fie opus într-un tot maximalismul kantian, neagreat de autorul *Minimei moralia*, deși sunt „probe” evidente, în textul cu pricina pentru punerea celor două perspective pe două coloane adverse: pe de o parte, o morală dinamică de armonii riscante dar vii, individuală, concretă, a vocației, a iubirii și a talentului etic și, pe de altă parte, o morală a datoriei, schematică, rece, lipsită de incandescența vieții,

sinonimă cu o supunere necondiționată. Ianoși nu contestă că o asemenea dihotomie este reiterată cu obstinație de două secole încoace (când scria acele rânduri în **Opțiuni** tocmai se împlineau 200 de ani de la apariția celei de-a doua critici kantiene); ceea ce refuză el este altceva: să admită că maximalismul profesat de Kant ar fi „capitol încheiat” pentru omul contemporan și că etica imperativului categoric ar fi, pentru omul acestui însângerat veac, un prilej de zâmbet ironic sau condescendent. Prin Kant, va spune Ianoși „*am încercat să dau de fapt glas unei opțiuni care mă privește pe mine*”(s.n.). Sau: „Lui Kant, celui care n-a înțeles arta, îi datorăm cea mai pătrunzătoare dintre estetici; iar rigorismului său maximalist – o morală care pe mulți dintre noi ne ajută să ne menținem verticali. O morală a datoriei și o morală a libertății nu trebuie să se excludă”¹⁶. În fapt, la Kant acestea nici nu se exclud și Ion Ianoși consideră că această conjuncție dintre datorie și libertate ar trebui să fie gândită ca alfa și omega maximelor voinței și acțiunilor omenești, fie că acestea sunt întemeiate, în ultimă instanță, pe *rațiune*, fie că acestea sunt fondate pe *sentiment*. Care sunt însă argumentele aduse pentru maximalismul de tip kantian. În primul rând, orice minimalism, în momentul în care admite că există un suport absolut al conduitei omenești (în cazul lui Pleșu, acesta este recognoscibil în interogația: „de ce nu umblă Robinson gol pe insulă, deși e singur? Nu din alt motiv – ne asigură Ianoși – „decât pentru că «așa se cade»; și se cade așa din cauza sursei absolute, ferme, imuabile din care «omul singur»

își extrage principiul moral. Acest principiu *este* al datoriei și ar putea fi și el denumit «imperativ categoric»; cu deosebirea, esențială, că se află suspendat *deasupra* omului singur – ca alteritate seniorială a Ordinii absolute¹⁷⁾ trebuie să se interogheze și el asupra surselor ultime, care în eticile imanente sau transcendente „vin din mine”. Or, după Kant, citat de Ianoși de două ori cu aceeași esențială idee, conceptul de libertate este singurul concept care ne permite nouă, oamenilor să nu avem nevoie de a ieși din noi înșine spre a găsi condiționatului și sensibilului – Necondiționatul și inteligibilul. Postulatul libertății asociat cu presupuziția că nu avem nevoie să ieșim din noi înșine pentru a găsi imperativul categoric, valabil în mod universal și necesar pentru orice ființă rațională, este considerat a fi „esența esențelor din câte a încercat Kant în etică”. E aproape o banalitate să constatăm că maximalistul etic prin excelență care este gânditorul german – care refuza să adauge istoriei „o nouă doctrină morală a fericirii”, optând pentru sarcina, mai dificilă a stabilirii condițiilor de posibilitate ale legii morale, adică a ceea ce trebuie (*Sollen*) să fie, chiar dacă ar fi să nu fie niciodată, cu corolarul „demnității de a fi fericit” – procedează „în cerc” deducând un concept din celălalt, o lege din cealaltă, clădindu-le pe toate apodictic „pe ele însele”. „Așa este”, observă gânditorul român. Dar întreagă această edificare *tautologică* este, în același timp, cel mai splendid efort din istoria moralei de a statornici pe sine (tautologic) și valoarea, și omul, și libertatea lui, și legea pe care singur și-o dă. Este marele (sublimul) efort de a

gândi împreună și indisolubil umanitatea și sfințenia ei. De unde suprapunerea? Din faptul enigmatic că omul e om, adică e om liber cu simțul datoriei, adică e om liber cu simțul datoriei autolegiuitoare”¹⁸. În al doilea rând, efortul acesta de a întemeia, fie și rigorist, fie și inflexibil umanitatea pe om și moralitatea omului pe propriile lui opțiuni (tocmai de aceea, deloc întâmplător, în aproape toate cărțile sale sunt amintite, cu varii ocazii formulele „omul este într-adevăr destul de profan, umanitatea însă din el e sfântă”, sau „sfințenia este cuget moral în luptă”) va conduce, în cele din urmă la ceea ce nu se sfiește să numească, pe urmele îndrăgitului său profesor D.D. Roșca, hegelian și kantian deopotrivă în a sa *Existență tragică* – o „soluție eroică”. Alternativa kantiană la moralele minimaliste și relativiste mai vechi sau în curs de reactivare i se pare „una dintre cele mai înalte împliniri ale *demnității umane libere* (s.n.) – în mult mai mare măsură liberă decât supusă! Simțul datoriei, în varianta kantiană, nu numai că nu este o formulă «de minimă rezistență a faptei morale» (dar) fapta morală însăși derivă în cazul ei din asumarea *maximei rezistențe* de proveniență umană...”¹⁹ Aceasta înseamnă că *maxima rezistență* ne aparține sau ar trebui să ne aparțină ca un *bun* de preț, bun pe care dacă nu-l dobândim nu ne dă nimeni dreptul în a ne erija în judecători, presupuși absoluți, și cât de cât îndreptățiți atât în fața celorlalți cât și-n fața noastră înșine. Kant este desigur model al eticii maximaliste și Ianoși își extrage argumentele din textele acestuia pentru a demonstra că rigoarea etică nu-i *dincolo* de destinul

moral individual. Din contră, „omul ca exemplu al unei legi” rimează în chip obligatoriu cu ideea de *exemplaritate*, deci cu certitudinea că un om anume a primit, și-a asumat liber, un conținut moral sigur, indubitabil. Și în acest context situarea hotărâtă, fermă, lipsită de orice echivoc – de partea nevoii de *absolut* în morală și de partea nevoii de aspirație spre o cotă de conținut maximal al normelor noastre de acțiune și conduită, – nu este întâmplătoare, fără motiv. Morala kantiană e supravvalorizată pentru cel puțin încă două motive. Întâi, pentru că datoria, acțiunea din datorie ne solidarizează în chip necondiționat cu tot ceea ce este umanitate în noi și în același timp umanitate în toți ceilalți. Or, acest standard umanitate-inumanitate este un *criteriu* aflat dincolo de simpla opinie, el se impune pentru că renunțarea la datorie nu-i numai o renunțare la moralitate ci și o abdicare de la condiția de om. Apoi, morala imperativului categoric trebuie să fie în mod special prețuită, pentru că, înainte de a ne plasa într-un „timp al post-datoriilor” ar merita să ne întrebăm fiecare dacă ne-am dus la bun sfârșit măcar datoriile primare, adică cele ce ne asigură *minima* condiție morală. Or, Ion Ianoși pare a spune: avem și dreptul și datoria să năzuim la o etică minimală, dar să fim convinși însă că aceasta are un temei mai puternic decât cel oferit de „omul singur”. Iar acest temei îi presupune pe ceilalți, ca ființe raționale ce-și pot gândi trebuințele, înclinațiile, dorințele, tendințele și tentațiile ca *subordonate* unor maxime ale voinței valabile în mod universal și necesar. Acest tip de subordonare prin soli-

darizare cu semenii nu umilește ci conferă demnitate persoanei. Este utopie acest exercițiu de-a te gândi și la ceilalți nu numai la tine, se va întreba și recent în **Idei inoportune**, Ion Ianoși? Este o utopie „în aceeași măsură în care nimeni nu respectă până la capăt toate cele zece porunci și nu-i iubește ca pe sine însuși pe toți cei ce-i sunt aproape. Moralitatea e încercarea obstinată de a fi moral”²⁰. Asemenea tautologii tipic kantiene la care, cu alte prilejuri se pot depista și formulele „trebuie pentru că trebuie” și „e mai bine să trăiești decât să mori” formule agreeate de cel veșnic apropiat de Dostoievski și Tolstoi, de Goethe, Schiller și Thomas Mann, dar și de povestirile sapiențiale ale *Vechiului* și *Noului Testament*, sunt menite să ne indice faptul că a fi pur și simplu un om moral nu este ușor și n-a fost lipsit de dificultăți nicăieri și niciodată. Din „lecția” maximalismului kantian, Ianoși reține că nici măcar o minimă morală nu poate fi clădită dacă plecăm numai de la egoismul nostru biologic. Suntem morali numai dacă admitem că uneori „suntem egoiști și căutăm să ne înfrânăm egoismul”²¹ și numai dacă avem puterea să ne privim deschis propriile defecte și scăderi omenești, dacă ne asumăm și eventualele compromisuri pe care le-am făcut. Este explicabil în ordinea psihologică că „fiecare dorim să ne lepădăm de pieile uzate, dar nu suntem șerpi. E mai ușor să ne dezicem de orice, mai dificil să căutăm a ne prelucra experiențele. Personal nu cred că vârstnicii să aibă *îndatorire* (s.n.) mai importantă de viitor decât aceea de a se confrunta cu propriul lor trecut... Memoria să se exerseze în rememorări cât mai ne-

trucate cu putință. Condiția e să acceptăm experiențe paralele sau chiar opuse, dacă n-au fost imorale; dar, la drept vorbind, până și imoralitatea s-ar salva, creștinește, dacă s-ar supune la urmă oprobriului public – din proprie inițiativă”²². A fi moral înseamnă a dori cu obstinație să atingi mereu și mereu puritatea substanțială cerută de lege, de imperativ, spre care tu însuți tinzi. Această îndreptățită aspirație nu trebuie însă să fie echivalentă cu decretarea orgolioasă a propriei purități. E firesc să vrei să fii moral pur dar dorita ta moralitate nu o exclude aprioric pe a celorlalți; ești moral când accepți demn, neinvidios, cu bucurie și superioritatea morală a celorlalți, iar câte „un exercițiu de admirație” în acest sens nu ne scade valoarea, ci ne-o revelează de-abia cu adevărat. În fapt, puritatea și virtutea, două sinonime ale aceleiași absolute râvniri, trebuie probate, adică dovedite în fapte de viață. „Cei ce se imaginează virtuoși numai fiindcă n-au fost puși în condiții de servitute greșesc prin lipsă de înțelepciune și mai ales de prevedere: lumea lor nu va fi nici ea de tot pură (și) cu o astfel de mentalitate vor nimeri în alte impurități”²³. Sau: „îmi displace retroactiva suficiență de sine a celui nesupus vreodată unei încercări mai mari sau mai mici: norocul lui, pentru care poate fi recunosător împrejurărilor”²⁴. Riscul cel mare este ca obsedații de purități morale să nu fie numai inocenți cum s-ar dori, ci, din contră, duri și intoleranți fără acoperire. Înseamnă că nimeni nu e pur moral aprioric; fără experiență morală nici nu e posibilă vreo semnificativă puritate morală. Căci oricum, *criteriul moral* îi cuprinde pe toți, el trebuie să-i

cuprindă inclusiv pe cei tineri, pentru că tinerețea e o stare de fapt (Nicolai Hartmann ar spune „o valoare a raporturilor de fapt”, alături de inocență și puritate sufletească) un noroc, nu o virtute în sine. „Dacă tânărul se va situa din capul locului pe poziția invulnerabilității în temeiul tinereții lui, va inaugura o probabilă intoleranță proprie”²⁵.

Desigur, pur psihologic există explicații suficiente pentru conversiunea sentimentelor în resentimente, a toleranței în intoleranță, și a fricii în lașitate. De asemenea „ferice de tinerii care n-au apucat să afle ce este umilirea prin teamă, prin sistematica ei inoculare de dragul menținerii sistemului opresiv. S-ar putea însă ca norocul lor să nu fie chiar atât de univoc și nici nenorocul nostru atât de total. Noi, e drept, am fost mereu *constrânși* la ceva, dar nu numai la cedări ci și la rezistențe față de alte cedări. În cazul meu și cedările și rezistențele au fost mai degrabă nespectaculoase”²⁶. După cum vedem în acest sens, din nou, adevărata judecată morală presupune rigoare și neascundere, presupune o cinste elementară, adică o asumare a tuturor faptelor și a tuturor urmărilor acestora pentru fiecare dintre noi, fără excepție. Ion Ianoși combină prin asamblare, și în acest caz, eticile deontologice *cu* cele teleologice, morala datoriei *cu* morala consecinței. Lui nu i se par exclusive doctrine etice care în mod curent sunt văzute dihotomic. De ce? Pentru că, după cel ce-l amendează mereu în spirit hegelian pe Kant, o privire lucidă și responsabilă, pe care fiecare ar trebui s-o aibă, *ne obligă* să considerăm datoriile simultan cu drepturile, scopurile finale în același timp cu implicațiile aduse de

mijloacele întrebuintate pentru a atinge scopurile, iar principiile, abstracte și ultime, trebuie luate în seamă, în același moment, cu „grijile concrete” și prime, pentru ceilalți. Utopie? Din nou răspunsul este afirmativ: avem nevoie de acest tip de utopii, moralitatea e credința puternică în idei valoroase pentru noi, dincolo de un loc și de un timp anume. În fapt, „condiția umană ar trebui să poată evita atât plăcerile rupte de îndatoriri, cât și îndatoririle neplăcute”, iar în „vremurile aspre” se poate întâmpla să descoperim „mângâierea în însăși fidelitatea față de îndatoriri”²⁷.

În fine, dar deloc în ultimul rând, nucleul unei etici poate fi extras din explicitele autoevaluări efectuate aproape periodic, la vârstele rotunde, sau la momentele considerate critice din experiența comunitară, când fiecare trebuie să se gândească ce răspundere supra-individuală are. Esteticianul de profesie, atașat obligatoriu în analiza teoretică de „fenomenul esențial” și nu de „esența fenomenală”, de „apariție” și „aparență”, de „raporturi de apariție” și nu de legea morală care este prin natură universală și substanțială²⁸ știe că miza unei vieți dedicate cărților, studenților și necunoscuților care i-au citit cărțile este una etică și nu una exclusiv estetică. Singur decide că „întâia probă a moralității cărturarului o constituie atașamentul față de carte (s.n.), nu neapărat în răspăr cu viața, ci, dacă se poate, în echilibru cu ea”²⁹. În mod cert, fausticul dor după „viața cea fremătătoare și întinerită – în locul învățăturii cenușii – ne dă fiecăruia târcoale”, dar merită (deși, sau poate de aceea „nu totdeauna se poa-

te”) să credem că deși ideile nu ajung să apere suficient de bine omul de ticăloșii și rele, totuși cartea trebuie să fie pentru tineri „principalul sfetnic”.

Eticianul devine brusc uneori chiar moralist și, după acest prim sfat îl dă și pe al doilea: „să învățăm pe alții și să învățăm de la alții, nu doar de la oamenii mari ai vechimilor, ci și de la oamenii dimprejur demni de stimă.” A vrea să înveți derivă dintr-o socratică umilință („nu știu și aș vrea să știu câte ceva din ce nu știu” – mărturisește în **Secolul...**) care n-are cum să evite nici dubiul asupra echivalenței cărților cu viața. Dacă această echivalență nu este cumva iluzorie: „dacă prin ea acoperim nevoi și răni? Dacă nu este «cărturarul» un, nici integral și nici integru «viețuitor».” Sau: „Ar fi bine dacă măcar s-ar echilibra cele dobândite cu cele risipite. S-ar putea ca vieții să-i pese însă prea puțin de moralitățile pe care i le pretindem”³⁰. Oricum, Ion Ianoși a crezut și va crede întotdeauna – în beneficiul acestei culturi românești și a noastră, a celor ce-am învățat de la acest cărturar – în cărți și-n viață și-n moralitatea lor intrinsecă. E o „lecție de etică” încrustată adânc în cultura acestui complicat timp. Despre *necesitatea* ei credem că tocmai am vorbit până acum.

NOTE

¹ Într-o asemenea ocazie se poate spune că l-am cunoscut înainte de-al întâlni. În chiar ziua în care împlineam șaisprezece ani am primit în dar un *Secol 20* în care era un studiu al lui Ion Ianoși. Păstrez și acum numărul revistei o dată cu gândul și intuiția de atunci că autorul acelor rânduri este nu numai foarte inteligent ci și plin de bunătate.

² Ion Ianoși, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 155.

³ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 159.

⁴ Ne-am oprit în enumerare doar la aceste 12 volume, dar miza etică este prezentă când nu explicit atunci implicit în toate cele 22 de cărți publicate până acum.

⁵ Ion Ianoși, *Dostoievski „tragedia subteranei”*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 7.

⁶ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, Editura Cartea Românească, București, 1995, pp. 36-37.

⁷ Ion Ianoși, *Opțiuni*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 112.

⁸ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, ed. cit., p. 33.

⁹ Ion Ianoși, *Opțiuni*, ed. cit., p. 113.

¹⁰ În fapt, oricine-i cunoaște adâncit opera și-i observă consecvențele va constata că, opera lui Malraux *Condiția umană* l-a fascinat, deloc întâmplător, în tot cuprinsul vieții.

¹¹ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, ed. cit., p. 221.

¹² Formula îi aparține lui Andrei Pleșu dar ea amintește de timpul în care se dorea – după expresia unei dragi prietene din patria lui Kant și Goethe – să fie o „catedră de etică și etichetă”.

¹³ Ion Ianoși, *Opțiuni*, ed. cit., pp. 205-206.

¹⁴ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 204.

¹⁵ *Idem*, p. 214.

¹⁶ *Idem*, p. 214.

¹⁷ *Idem*, p. 211.

¹⁸ *Idem*, p. 213.

¹⁹ *Idem*, pp. 211-212.

²⁰ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, ed. cit., p. 33.

²¹ *Idem*, p. 33.

²² *Idem*, p. 35.

²³ *Idem*, p. 36.

²⁴ Ion Ianoși, *Secolul nostru cel de toate zilele*, ed. cit., p. 163.

²⁵ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, ed. cit., p. 35.

²⁶ *Idem*, p. 194.

²⁷ Ion Ianoși, *Dostoievski – „tragedia subteranei”*, ed. cit., p. 427.

²⁸ Pe larg aceste idei sunt prezentate în *Schiță pentru o estetică posibilă* (1975) și *Estetica* (1978).

²⁹ Ion Ianoși, *Moralități...* ed. cit., p. 29.

³⁰ Ion Ianoși, *Secolul nostru cel de toate zilele*, ed. cit., p. 270.

ION IANOȘI: O PEDAGOGIE A LUCIDITĂȚII

Andrei Corbea

În succesivele memorii ale lui Ion Ianoși, scrise, în treacăt fie spus, la o vârstă destul de neobișnuită pentru asemenea întreprinderi – sugerându-ne cumva o anume înrudire a autorului lor cu unul dintre eroii lui Roger Martin du Gard, Jean Barois, cel care, temător că, la bătrânețe, și-ar fi putut renega ideile, s-a grăbit de timpuriu să-și „fixeze” identitatea „definitivă” într-un „testament” al convingerilor profesate în floarea vârstei, în deplina sănătate și putere a trupului și minții, – înregistrăm, printre recurențe, obsesiva trimitere către marca plurilingvă și multiculturală a formației sale intelectuale. „Multiplul minoritar”, cum își zice el însuși cu nedisimulată melancolie, nu uită, de fiecare dată când își recapitulează biografia „spirituală”, să evoce succesiunea cronologică a „aculturației” sale, prin, mai întâi, limba maghiară, apoi prin cea germană, pentru a ajunge, abia în „ultimă” instanță, trecând prin rusa studiilor leningrădene, la limba română. Oricum, unora dintre cei de astăzi, dezobișnuiți, după deceniile unei sistematic planificate și aplicate

presiuni a uniformizării sociale și implicit lingvistice și culturale, de firescul unui anume algoritm al diversității, – animând tabloul mozaicat al „lumii” spre care trimite orice tentativă de reconstituire a „rădăcinilor” filosofului și cărturarului Ion Ianoși, – asemenea traiectorie va fi părând cumva „excentrică”. Nu și pentru cel care, de vreme ce acceptă validitatea hermeneutică a năzuinței de a reconstitui, cu cuvintele lui Ranke, „istoria așa cum a fost”, examinează evoluția „personajului” pe fundalul unui „dat” colectiv al cărui echilibru presupune sine qua non bipolaritatea reciproc glisantă dintre *ego* și *alter*.

L-a ilustrat în cazul nostru, ca matrice inițiativă a copilăriei și adolescenței, Brașovul interbelic, teritoriu unde se întâlneau cândva, concurențial și totuși complementar, tradițiile ca și pretențiile de autonomie politică și culturală ale vechiului patriciat săsesc, elanul burgheziei românești în plină expansiune, favorizată ce-i drept, de „centrul” doritor să creeze un nou echilibru național în orașele transilvănene, dar și eforturile unei pătri înstărite de origine evreiască, îmburghezită și asimilată în ultimele decenii ale dualismului habsburgic pe „filiera” maghiară, deschisă însă prin forța lucrurilor la opțiuni mediatoare tocmai pentru a-și forma o legitimitate prea des contestată. Perspectiva tânărului Ianoși este marcată decisiv de apartenența, „națională” și socială, la această din urmă fracțiune, pentru care idealul, de neatins, al armoniei cu și alături de ceilalți s-a tradus în efortul cotidian al conservării echilibrului, fie cât de precar, printr-o forțată și istovitoare echilibristică, transformată de la un punct

încolo în probă de supraviețuire. Drama ce începe în 1940, o dată cu modificarea silită a frontierelor României, o va expune tocmai pe aceasta din urmă, ca țintă „privilegiată”, consecințelor fatale pe care le-a produs aici, ca peste tot în țară, ruperea zăgazurilor în fața extremismelor interne și externe. În fața spectrului exterminării fizice, pe care o întorsătură a istoriei a împiedicat-o în ceasul al doisprezecelea, dar cu prețul foarte ridicat al prigoanei rasiale, al amenințări cotidiene, al umilințelor de tot felul, ruina iluziilor de odinioară, crescute pe terenul vechiului liberalism de sorginte iluministă, s-a convertit spectaculos la cei din generația lui Ianoși, ba chiar și la părinții acestora, în utopii și iluzii nu mai puțin pătrunse de reveria „armoniei”, deși situate la antipodul ideologic al celor dintâi. În locul empatiei culturale cu oferta maghiarei, germanei ori românei, foarte mulți tineri evrei au ales ebraica strămoșilor și, optimiști de a-și fi regăsit în afirmarea propriei *diferențe* argumentul suprem al solidarității, s-au dedicat, cu sacrificii nenumărate, edificării unui „cămin național” pe pământurile biblice. Alții, – și nici aceștia n-au fost puțini – au crezut în soluția contrară, sugerată cândva de Marx și de ucenicii săi: aceea că, dacă aparenta „diferență” impusă oamenilor de ideologiile naționaliste, „diferență” în numele căreia au fost declanșate în ultimul secol represiuni teribile, maschează consecințele și interesele manipulatorii ale unor nedrepte diferențieri sociale, doar conștientizarea și înlăturarea acestor strâmbe așezăminte vor conduce la denunțarea artificiei egoiste al „mărginirii” zise „naționale” în favoarea ne-

țarmuritului umanism care, prin contrast, nu putea fi decât unul „internaționalist”. O complexă constelație a necesității în conjuncție cu libertatea a făcut ca Ion Ianoși să evolueze pe această din urmă orbită și nu altfel și pentru că, în fond, opțiunea sa, inclusiv inițiala-i in-diferență lingvistică, remodela, radicalizându-l, proiectul inter-cultural conciliator în spiritul căruia fusese crescut și educat – și pe care, mai târziu îl va rafina tocmai prin redescoperirea, evidențierea și reconcilierea *diferențelor* între culturi în profunzimile unde, ca reper ordonator în diversitatea limbajelor, se instituie funcția lor estetică.

Fără îndoială că pentru un tânăr expus brutalității și vexațiunilor rasiale relația cu limba și cultura germană într-un moment când, dincolo de ipostazele locale, întregul mecanism al exterminării evreimii europene își avea inspirația în Germania lui Hitler, nu putea fi deloc una comodă. Până la primul război mondial, evreii stabiliți în vechile orașe săsești din Ardeal, beneficiari ai maghiarizării, se străduiseră concomitent pentru integrarea lor lingvistică și culturală în comunitățile urbane, cu atât mai mult cu cât afinitatea pentru „lumea germană” se întemeia pe experiența aparent reușită a emancipării lor politice și economice sub protecția Vienei și Berlinului. Nimic mai normal așadar în Brașovul ori Sibiul interbelic ca germana să rămână, inclusiv după unirea cu România, limba de cultură a burgheziei evreiești, ce și-a refuzat multă vreme, în ciuda răcelii constante a cercurilor săsești, și mai târziu a adversității declarate a organizațiilor naziste implantate în grupul etnic german din România, orice contrariere în

acest sens. Atașamentele intelectuale au supraviețuit aversiunii pentru discursul hitlerist, aceasta și pentru că, pe de o parte, nici simpatia sașilor pentru național-socialism n-a fost unanimă, iar pe de altă parte deoarece mesajul alternativei politice și culturale a exilului german de după 1933 a circulat destul de intens, în original, în România de până la 1940¹. Oricum, evreii din Transilvania sudică, rămasă după arbitrajul de la Viena în componența statului român, au perceput persecuția sub chipuri și „limbi” diverse, fiind pe de altă parte relativ feriți de situațiile limită de genul cărora le-au căzut victime coreligionarii lor din județele alipite Ungariei lui Horthy, trimiși în corpore la Auschwitz, sau din Bucovina recuperată în 1941 de trupele românești, și care l-au determinat, de pildă, pe viitorul poet Paul Celan, ai cărui părinți au murit, deportați în Transnistria, de boală și de gloanțele SS-ului, să-și examineze cu severitate raporturile cu „limba ucigașilor”. Ce vor fi gândit, la căpătul unui război devastator, în care „răul” căpătase o înfățișare atât de concretă în mintea a milioane de victime, tinerii de extracția și anvergura intelectuală a unui Ion Ianoși, înclinați să disocieze totuși, dincolo de obsesia „vinii germane”, între „izvoarele” ideologice ale „bolii” și întregul unei culturi, față în față cu valul marilor generalizări și simplificări, amalgamând fără prea multe reticente responsabilitățile individuale cu manifestarea colectivă a morbului distructiv ?

În ceea ce-l privește pe Ianoși, privilegiul de a dispune de instrumentul cel mai adecvat pentru analiza lui „cum a fost posibil”, prin accesul direct la textele funda-

mentale ale „ideologiei germane”, se completează, o dată cu alegerea sa „de stânga”, cu atracția aproape reflexă spre „cealaltă” cultură germană, „arsă” pe rugurile improvizate de hitleriști în piețele Berlinului și apoi alungată din „Reich-ul de 1000 de ani”, cu scânteierile și rafinamentele ei filosofice și literare, dar și cu adeziunea programată la mitul „antifascist”, cu tot cu partizanatele și „ideile primite” pe canalele propagandistice. Nu era totuși foarte la îndemână să-ți dorești și chiar să riști a deveni în România anilor '50-'60 expert pe un teritoriu cultural fie completamente proscris, din pricina prudenței semidocte a cenzurii vizavi de orice nume de autor german, fie supus vulgarizării agresive de ignoranța activiștilor de profesie; în atingerea cu asemenea obstacole își va fi pus probabil pentru întâia oară întrebarea, reluată mai târziu (în legătură cu „rușii”, de astă dată), dacă „nu ne putem redobândi privirea simplă, în care omul să nu fie doar un exponent al instanțelor și puterilor care-l depășesc, care-l manevrează în fel și chip, ci să redevină pentru o clipă «el», adică pur și simplu alt om decât mine?”² Pe de altă parte, să nu uităm că nici studiul atent al textelor originale ale marxismului „clasic” nu era pe de-a întregul scutit de suspiciuni, din pricina eventualelor subtilități și mai cu seamă controversate doctrinare, din partea gardienilor hiperortodocși ai dogmelor fixate în „documentele de partid”, sovietice sau locale. De altfel, această în fond reacționară idiosincrazie a „comunismului real” față de filosofia marxistă propriu-zisă, înlocuită în așa-zisele ei debateri „publice” prin jalnice surrogate, s-a perpetuat într-o

manieră cu atât mai brutală după cotitura „națională” a partidului unic, pretinzând preeminența propriei contribuții „creatoare” la teoria socialismului științific, – ceea ce, de fapt, i-a plasat pe pușinii inițiați români în exegeza marxismului, printre care și Ion Ianoși, într-o dublă ipostază de „marginali”, atât vizavi de practica oficială a „științelor sociale” cât și în raport cu alternativa neoficială și paralelă, reprezentată de vechii și noii reprezentanți ai școlilor filosofice tradiționale, nemarxiste, în mod paradoxal tolerate de regim începând cu anii '70. Netulburat de conjuncturi, filosoful a rămas cu cât mai consecvent lecturilor sale germane, cu atât, într-un moment în care „germanistica” instituționalizată își consuma, între provincialismul îndeletnicirilor curente în perimetrul *Rumäniendeutsch* și un funciar imobilism metodologic, o paralizantă criză de sistem³, el și-a utilizat din plin atuurile formației sale pentru a străbate pas cu pas domenii și teme în care, aproape solitar, a mediat cu folos între publicul românesc și surse culturale ce i-ar fi rămas acestuia, altfel, inaccesibile. Faptul, câtuși de puțin neglijabil, că pentru unul ca Ion Ianoși investiția profesională a fost din capul locului motivată de un implicit angajament personal și afectiv, explică obstinația sa de a o parcurge cu orice preț și ca pe o experiență existențială, menită a-i dezvălui, pe drumul spre un în- și imprevizibil capăt, un sens adânc, lămuritor, poate, pentru însăși condiția-i individuală și intelectuală, – și aceasta, deloc întâmplător, pe fundalul unui intens dialog cu o alteritate spirituală și culturală în orizontul căreia gânditorul crede a recunoaște

toate simptomele nefericitei istorii a secolului în care i-a fost și îi este dat să trăiască.

Thomas Mann, de a cărui neobișnuit de vie și profundă receptare românească numele lui Ion Ianoși s-a legat definitiv încă din anii '60, pare să-l fi atras inițial, într-un spectru al marilor „constructori” de scenarii epice moderne, tipice pentru „condiția umană” a veacului, tocmai pentru că, de foarte devreme, autorul lui *Doktor Faustus* ar fi descifrat „mecanismul prusac al transformării civilizației în barbarie, a ordinii în dezmăț, a raiului în infern”⁴. Ambivalența plină de înțeleșuri a fenomenului, particularizat la cazul german, dar transgresând datarea istorică a șirului de episoade în care s-a lăsat încorporat, putea constitui în sine, dincolo de lentila lui Thomas Mann, obiect al fascinației unuia care, precum Ianoși, asimilase perfect lecția dialecticii marxiste: dintre „maeștri gânditori”, Lukacs îl interpretase cândva ca pe un fenomen de regresie, consecință inevitabilă a ceea ce dânsul socotea drept o permanentă încleștare între rațiune și iraționalitate în istoria spiritului german de la iluminism încoace, conflict care, prin acumulare, consacrase temporar însăși „destrucția rațiunii”, *die Zerstörung der Vernunft*⁵; la rândul lor, Adorno și Horkheimer îl legaseră, într-o viziune mai nuanțată, de ceea ce ei numiseră *Dialektik der Aufklärung*⁶, consecință a reversibilității unui proces „evolutiv” de emancipare și înstrăinare a rațiunii, biruitoare o dată cu „Luminile” și cu Revoluția franceză, de „rădăcinile” ei naturale și sociale, cu care aceasta intra treptat în conflictul, inițial stimulat pentru ceea ce s-a

numit progres, dar care, de la un punct încolo, se metamorfozează în contrariul său, dușmănos față de ființa umană și devastator al creației pământene a acesteia. Cititor, în tinerețe, al filosofului maghiar, mai târziu și al celor doi lideri ai Școlii de la Frankfurt, Ion Ianoși a descifrat el însuși, de foarte timpuriu, mesajul marxismului emanat din filosofia clasică germană, ca pe o viziune asupra procesualității lumii și spiritului, cu marile ei avantaje și riscuri, ca pe o „scenă” a confruntării (în „unitate”) a contrariilor: „dialectica spirit-natură, concept-obiect, general-particular, suprasensibil-sensibil”⁷ este percepută de filosofi, – care, ca și Gramsci, are certitudinea că „se constituie el însuși ca un element al contradicției”⁸, – ca desfășurându-se într-un formidabil spectacol al „însuflețirii” întregului „prin antinomiile ce-i sunt proprii, care nasc mișcarea, automișcarea, căreia îi sunt retrocedate și roadele acțiunii conștiente de ea”⁹.

Ar fi greu de crezut, după ce i-ai citit atent scrierile, că „scenariul” i s-ar fi impus lui Ianoși din exterior, prin vreo dogmă, asimilată silnic. Din contră, e mai curând de presupus că drumul către dialectică i-a fost netezit de către o certă atracție interioară spre contemplarea „devenirii”, a „trecerii”, spre implicarea în reconstrucția subiectivă a relațiilor dinamice dintre elementele „lumii”; mobilitatea ei funciară, în sincronie ori diacronie, îi va fi cucerit prin acel efect combinat de poiesis, aisthesis și catharsis exercitat asupra unuia care, pentru a o interpreta, o „modelează”, alegorizând-o, efect din care ar rezulta, după unii, însăși „desfătarea”, satisfacția „estetică”. „Esteticul

«vieții » și al filosofiei ce ia în mod conceptual act de viață nu poate să decurgă decât din «arhitectonica» totalității care, contradictorie, se obligă pe sine, să se deruleze «muzical»¹⁰. Cu alte cuvinte, orice demers ontologic devine automat și axiologic în clipa în care, dincolo de „substanță”, este sesizată, în „formă”, manifestarea ei funcțională – descripția „structurilor”, fără a le „vedea” în angrenajul unei complexe complementarități, eșuează într-o cenușie „științificitate”, traductibilă, în fond, în conformismul „sistemului” ce devorează metoda, sau în „finitudinea mișcării proclamate infinite”¹¹. Or miza îndeletnicirii cu ontologia reprezintă, pentru Ion Ianoși, tocmai „promisiunea” ei axiologică, cea a „recentrării filosofiei pe o umanitate «practică» și pe imperativele ei morale”¹²: după cum „arta rămâne [...] un domeniu prin excelență sincretic și sintetizator, dornic să reclădească, să redobândească, cu ajutorul tuturor facultăților analitice și mijloacelor particulare în care s-a specializat omul, *totalitatea lumii*”¹³, tot astfel și efortul minții omenești de cuprindere și de apropiere a lumii prin demersul filosofic, – pentru care „contează tot universul, universalitatea lui, forța de universalizare a gândului”¹⁴ –, va recurge la spectrul categorial al esteticii, ca unicul adecvat unui examen al „creației” cu care se identifică, în ultimă instanță, drumul cel lung către „umanizarea” lumii¹⁵. „Dacă mâna face numai ceea ce precede mintea, atunci și ceea ce face mintea e o facere practică. Practica își implică propria ei teorie, iar teoria se răsfrânge în propria ei practică”¹⁶. Ca să demonstrez mecanisme unei lumi percepute ca „teatru”, merită

să întârzie o clipă asupra mecanismelor teatrului „adevărat”, ce-și propune a înfățișa un model al „lumii”, prin intermediul căruia să-i poți deprinde realmente complexitatea. Aici se află „secretul” seducției pe care o exercită asupra lui Ianoși opera lui Thomas Mann, ca „lectură” cuprinzătoare, modelatoare, a totalității, unde „unitatea” dialectică a acesteia înseamnă, cu cuvintele pe care romancierul le pune pe seama personajului Goethe din *Lotte la Weimar*, „continua trecere din una în alta, auto-schimbare, transformarea lucrurilor, [...] felul cum viața ia când o înfățișare materială, când una morală, și cum trecutul se transformă în prezent, acesta se răsfrânge în trecut sau prefigurează viitorul, de care și trecutul și prezentul sunt spiritualicește pline”¹⁷.

Prin interpretarea operei lui Thomas Mann, Ion Ianoși săvârșește un foarte instructiv exercițiu de identificare, ce accede până la reflexe similare cu ale celui pe care îl consideră a fi printre pușinii, în proza primei jumătăți de veac, de a fi deținut rara capacitate „de a uni și sintetiza, de a arunca o punte între extreme”, de a încerca „sinteza dialectică dintre lumină și beznă, între viață și moarte...”¹⁸. Și dânsul simte tentația obsesivă, pe urmele autorului *Morții la Veneția* și a *Muntelui vrăjit*, de a reveni mereu la „familiara stihie germană, iubită cu ardoare și pățimaș urâtă”¹⁹, la ciudata dualitate și reversibilitate dintre simbolurile Goethe și Nietzsche, la tema „faustică” a omenirii aliate cu Diavolul și totuși năzuind să-i biruie influența malefică. „Pactul omului cu forțele întunecate” reprezintă, după Ion Ianoși, un conflict „german prin

excelență²⁰, căci istoria ultimului secol l-a ilustrat din plin în concretul temporal al experienței consumate prin catastrofa națională a hitlerismului, a războiului mondial dezlănțuit și pierdut și a genocidului săvârșit în numele unei ideologii iraționale și „bolnave”. Din această perspectivă, discuția pe care filosoful o inițiază în jurul lui *Doktor Faustus* devine exemplară prin chiar „naveta” continuă a interpretului, omoloagă travaliului compozițional al romancierului, între planurile și timpurile interferente în structura polifoniei epice: cel al autobiografiei autorului, cel al personajelor individuale ale ficțiunii, cel al istoriei „exterioare” sau cel al excursului muzical, între registrele gravității și parodiei, între distanțarea și apropierea de „materie”, „eroi” și semnificațiile lor. În aparența armoniei va fi ghicită dizarmonia, reciprocitatea ce susține echilibrul instabil al operei muzicianului Leverkühn, cu aplecarea ei irepresibilă spre dezechilibru, se va proiecta în fatala însoțire dintre „semizeu și monstru”, încamând, după Thomas Mann, „vina germană”, și apăsând deopotrivă conștiințele „răilor” și „bunilor”; Ianoși îl urmează inclusiv în denunțul autoflagelat la adresa demoniacei lucidități goetheene al cărei antimoralism ar fi anunțat imoralismul lui Nietzsche²¹, dar și a propriilor idealuri, prejudecăți și mituri, de al căror subiacent efect dizolvant Thomas Mann se simte responsabil atunci când, prin vocea lui Serenus Zeitblom, „recunoaște înfricoșat propria sa contribuție la nihilismul, iraționalismul, barbaria dezlănțuită...”²². Dificultatea începe abia când, din aproape în aproape, comentatorul

încearcă, pe urmele lui Thomas Mann, să reconstituie originile derivei și ale „destrămării”; la inevitabila întrebare dacă, pentru a-ți dobândi „sănătatea”, „boala” este inevitabilă, aparența fatalistă a răspunsului pe care îl dă *Doktor Faustus*, dominat de mesajul diabolic că „dezmoșirea, eliberarea, recâștigarea certitudinii, a siguranței, a spontaneității” s-ar putea recâștiga doar prin „înlocuirea seninătății clasice printr-o crispă romantică, prin exaltare, boală, nebunie”²³ îi sugerează lui Ianoși reprezentarea lui Adorno și Horkheimer despre răsturnarea „dialectică” a raționalismului: „artistul burghez contemporan nu mai poate duce existența bunicilor săi iluminiști, [...] epoca însăși îi dictează metaformoze structurale, dictează transformarea lui Goethe în Nietzsche, a legendei faustiene – în **Ecce homo!**”²⁴. Față de Thomas Mann, la care, în ciuda intransigenței față de recursul la iraționalism (cu barbaria ca ultimă consecință), descoperă totuși tentația de a accepta vocația „bolii ca măreție și a măreției ca boală”, filosoful marxist ține să „numească” mai direct determinările „sociale” ale dramaticului impas, căci crede dânsul, „antidotul propus de Diavol împotriva limitărilor burgheze este tot burghez și tot limitat”²⁵; „profunzimea” pe care, după autorul lui *Doktor Faustus*, spiritul german ar fi opus-o pragmatismului și raționalismului, se suprapune peste momentul istoric în care, „burghezia renunță la pudica frunză de viță a unui umanism ineficace”²⁶. O atestă, crede el, din nou, opera lui Thomas Mann, în universul căreia neliniștitul spirit dialectic al comentatorului nu pregetă să stabilească filiații sympto-

matice între motive, episoade și personaje, a căror dinamică simbolizează și semnifică prin ea însăși, precum, iată, iremediabila decadență a nepoților respectabililor „burgheri” ai Casei Buddenbrook, ajunși câteva decenii mai târziu, în ipostaza „aventurierilor iresponsabili”, precum Leverkühn, cu simțurile „rătăcite” după ce „veșnicele idealuri s-au năruit și, în toiul dezorientării absolute, Diavolul pune stăpânire pe sufletele lor”²⁷.

„Nu-l înșel oare pe cititor, dacă nu pot răspunde întrebărilor sale celor mai stringente?” Citatul din Thomas Mann, plasat în ultimul capitol al cărții pe care i-o consacra Ion Ianoși, îl va fi „muncit” pe el însuși în strădania de a oferi o soluție plauzibilă la o interogație subiacentă întregului său discurs critic asupra marelui romancier: de ce au fost germanii mai predispuși decât alții la a se lăsa îmbolnăviți de microbii terifiantei epidemii, sau, altfel spus, de ce terenul cel mai propice și organismul social cel mai puțin imun pentru implantarea unei ideologii precum cea „germană” a fost, în secolul al XIX-lea, Germania și nu o altă țară europeană de aceeași anvergură economică și culturală? Răspunsul specialistului în istoria culturii germane va veni mai târziu, după o lungă și „matură” reevaluare a „genezei” marilor controverse de idei ce au însoțit tragediile ultimelor două secole, într-o carte în care, la prima vedere, cuvântul hotărâtor îl are filosoful și esteticianul: ea se numește **Hegel și arta**, și urmează unei antologii, alcătuită cu mână de expert, din scrierile *Despre frumos și bine* și *Despre artă și poezie* ale celebrului autor al *Fenomenologiei spiritului*. Efigia

acestuia, descrisă cu o abundență imagistică împrumutată din portretul gundolfian al lui Goethe, trădând oricum entuziasmele necenzurate ale ucenicului pentru un maestru revendicat dincolo de bariera timpului, – „jarul care devine lumină și se răcește, infinitul care se închide în cercul finit și se reneagă etc”²⁸, – i se pare a se situa la un fel de „cumpănă” unificatoare și totodată despărțitoare a gândirii dinaintea și de după dânsul: aspiră rigoarea kantiană și entuziasmul revoluționar hölderlinian, inspiră dialectica marxistă, dar și revolta supraomului nietzschean. Ampla reconstituire a epocii clasic-romantice germane, demers între ale cărei virtuți se numără, nu printre cele din urmă, și o erudiție de absolută excepție (în cultura română contemporană) asupra literaturii și filosofiei deceniilor din jurul anilor 1800, îl conduce aproape automat pe Ion Ianoși la vechea dezbatere asupra acelei „tipice detumări germane” a Revoluției franceze, inaugurată de deznădăjduitele pagini ale lui Hölderlin din *Hiperyon*, ironizată apoi de Heine în ale sale *Saloane*, – unde constata că în Germania, dacă a avut loc cumva, revoluția s-a consumat în filosofie –, și adusă la formularea cea mai pregnantă de Marx: „noi am fost părtași la restaurațiile popoarelor moderne fără a fi participat la revoluțiile lor”²⁹. Or tocmai Hegel este acela care, cu cuvintele lui Habermas (citate de Ianoși), „ridică revoluția la rangul de principiu al filosofiei, de dragul unei filosofii care, ca atare, să depășească revoluția”³⁰, și tot dânsul emite celebra teză că libertatea și-ar conține „propria negație” supraviețuind doar în și prin „gând”, utopia ordinii „morale” și în armo-

nia „frumosului”. Lui Ianoși, momentul i se înfățișează ca analog „acomodării” și „sociabilizării” lui Faust, al cărui activism funciar, după ce va fi trecut proba negației mefistofelice, este „transpus”, prin mântuire într-o „icoană” ideală, „tributul plătit nevoii de a încheia și de a rotunji lucrurile, clasicismelor și hieratismelor, unui simț al ordinii ideale mai presus de neorânduiala reală”³¹. Instituind „împăcarea” drept principiu suprem, emanat din chiar exemplul Germaniei, unde revoluția s-a oprit la „teorie” înainte de a fi „trecut”, precum în Franța, în „practică”, Hegel s-ar fi resemnat, crede comentatorul său, în a-și „conserva” propria antinomie interioară, alăturând geniului pe „filistin”, căci, de vreme ce a retractat „nu numai refuzul compromisurilor, dar și compromisurile”, el a rămas un „renegat în ambele sensuri, pentru ambele tabere”³². Tabloul începutului de veac se confundă, astfel, cu însăși „masca” hegeliană, un „semn” al istoriei, examinat de Ianoși cu certitudinile marxistului: „Revoluțiile eșuate în fapt își pot inventa revoluțiile în gând – ele sunt și nu sunt reale, pentru moment nu sunt, apoi sunt pe deplin, lucrând pentru deplinătăți și îndepliniri”³³. De unde rezultă, consecință logică, că „măsura e mizera realitate germană plus filosofia hegeliană. E cu neputință a doua fără cea dintâi. Prea nedrept ar fi fost însă să fie și prima fără cea de a doua. Germania cea rea se va mai mântui și în alte împrejurări prin Germania cea bună, sora ei de sânge și aproape de aceeași substanță”³⁴.

Și opțiunile esteticianului se redistribuie pe fundalul acelei extraordinare epoci a geniilor, în care se prefigu-

rează alternativa artei ca model al „luării cerului cu asalt”; recitindu-i pe Kant și pe Schiller, Ianoși ajunge să propună o nouă interpretare a vechii concurențe dintre Frumos și Sublim: cel dintâi apare drept un concept preponderent tehnic, concentrând virtuți intrinseci ale obiectului produs conform unor reguli stricte de poetică, în vreme ce al doilea abia, ca „frumos mai mult decât frumos”, mijlocește printr-o continuă glisare între obiect și subiect, autonomie și heteronomie, identitate și opoziție, elenitate și creștinism, apolinic și dionisiac etc., între antinomii dintre care cea mai relevantă pentru investiția dialecticii în estetică rămânea cea dintre artă și ne-artă. Sublimul devine astfel o categorie comunicativă prin excelență, *efect* subiectiv, liber în limitele date de necesitate, al impactului omului cu natura. „Demnitatea” Sublimului ține de un „tipar uman” în care „luminile” au știut, spre admirația solidară a lui Ion Ianoși, să imprime, cu expresia lui Schiller, o independență morală și o nelimitare rațională, în ciuda faptului că fizic suntem dependenți și în plan sensibil limitați³⁵. Îi displace de aceea „lipsa de grațitudine” a generației romantice care, beneficiar al deschiderii iluministe, dar indiferentă la măsura și echilibrul care au însoțit-o, a mers până la a atribui precursorilor „atașamente prea... dogmatice”³⁶! Or, chiar destinul auto-negator al atâtor romantici transformați în apologeți ai Restaurației și ai fanatismului catolic, precursori ai „destrucției rațiunii” acuzată de Lukacs, indică posibila fundătură în care poate eșua excesul, căci, am văzut deja, „negarea naște renegați”. Revolta „bine tempe-

rată” a Sublimului înseamnă, în fond, o hegeliană negare a negației, o terapeutică a îndoielii recuperând valorile prin distanțare lucidă față de ele – în ultimă instanță o „însănătoșire prin boală”, similară, în propriile-i repere, celei „puse în scenă” de Thomas Mann în al său *Munte vrăjit*.

Este, în locul unui răspuns rezolut la dilema „germană”, o pedagogie a lucidității și una dintre „lecțiile” fundamental optimiste pe care filosoful și esteticianul Ion Ianoși a asimilat-o, pentru a transmite-o propriilor ucenici, de pe urma unui traiect spiritual pe care, în cultura română a ultimelor decenii, l-a parcurs pe cont propriu cu un programatic curaj și cu o fertilă curiozitate. Căci nu e la îndemâna oricui să poate afirma cu o asemenea limpede certitudine, după ce-i va fi frecventat asiduu, pe lângă mulți alții pe Lessing, Moses Mendelssohn, Kant, Fichte, Goethe, Schiller, Hölderlin, Hegel, Heine, Marx, Nicolai Hartmann, Nietzsche, Keyserling, Heidegger, Bloch, Lukacs, Thomas Mann, Adorno, Marcuse sau Habermas, că „dacă n-aș spera în izbânda acestei lucidități, n-aș mai face nimic, m-aș abandona nimicului”³⁷.

NOTE

¹ Vezi Hildrum Glass: *Zerbrochene Nachbarschaft. Das deutsch-jüdische Verhältnis in Rumänien (1918-1938)*, München, 1996.

² Ion Ianoși, *Idei inoportune*, Cartea Românească, București, 1995, p. 40.

³ Andrei Corbea-Hoisie, *Für eine richtige Auslandsgermanistik. Die Lage Des Faches in Rumänien*. În Christoph Köning (Hg.), *Germanistik in Mittel – und Osteuropa 1945-1992*, Berlin/New York 1995, pp. 168-182.

⁴ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, București, 1965, p. 35.

⁵ Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1954.

⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1969.

⁷ Ion Ianoși, *Hegel și artă*, București, 1980, p. 128.

⁸ *Ibid*, p. 287.

⁹ *Ibid*, p. 288.

¹⁰ *Ibid*.

¹¹ *Ibid*, p. 286.

¹² Ion Ianoși, *Nearța-artă*, București, 1982, vol. II, p. 97.

¹³ Ion Ianoși, *Dialectică și estetică*, București, 1971, p. 13.

¹⁴ Ion Ianoși, *Nearța-artă* [vezi nota 10], vol. II, p. 66.

¹⁵ *Ibid*, p. 81.

¹⁶ *Ibid*, p. 83.

¹⁷ Apud Ion Ianoși, *Th. Mann* [vezi nota 4], p. 20.

¹⁸ Ion Ianoși, Prefață la Thomas Mann: *Muntele vrăjit*, trad. de Petre Manoliu, București, 1976, p. 26.

¹⁹ Ion Ianoși, *Th. Mann* [vezi nota 4], p. 193.

²⁰ *Ibid*, p. 195.

²¹ *Ibid*, p. 211.

²² *Ibid*, p. 213.

²³ *Ibid*, p. 233, f.

²⁴ *Ibid*, p. 234.

²⁵ *Ibid*, p. 246.

²⁶ *Ibid*, p. 251.

²⁷ *Ibid*, p. 255.

²⁸ Ion Ianoși, *Hegel și arta* [vezi nota 5], p. 77 f.

²⁹ Apud *ibid*, p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

³¹ *Ibid*, p. 73.

³² *Ibid*, p. 81.

³³ *Ibid*.

³⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁵ Ion Ianoși, *Dialectica și estetica* [vezi nota 11], p. 131.

³⁶ Ion Ianoși, *Sublimul în estetică*, București, 1983, p. 127, f.

³⁷ Ion Ianoși, *Idei inoportune* [vezi nota 2], p. 195.

„DEOCAMDATĂ LUMEA ÎN CARE TRĂIESC NU-MI PLACE ”

Valeriu Cristea

Răsfoind, în vederea acestei modeste evocări, ba chiar recitind, pe sărite sau de la un capăt la altul, o parte dintre cărțile profesorului Ianoși, în număr de aproape 25 (douăzeci și cinci), acelea pe care le aveam la îndemână, meditănd cu precădere asupra ultimelor, apărute în anii '90 (minus ultima, deocamdată, o istorie a filosofiei românești, de care nu m-am învrednicit să mă apropiu și nici măcar, din motive lesne de înțeles astăzi la noi, s-o văd la față), reîmprospătându-mi prin lectură cele spuse de profesor la una dintre seratele muzicale ale d-lui Iosif Sava (datorită volumului II al culegerii de convorbiri transcrise, cam pompos intitulată *Simfonia destinului. Personalități românești la Seratele muzicale*¹, și transcrierea aceleia din 16 decembrie 1995, cu Ion Ianoși, întrebare – vom vedea mai jos în ce fel – *de ce își apără consecvența*), pregătindu-mă cu alte cuvinte cum și cât am putut pentru a scrie – la invitația d-lui Vasile Morar – cele câteva pagini omagial-neconvenționale fără a fi sigur că voi reuși să-mi

respect promisiunea, *am descoperit* la un moment dat (și abia din acest moment am știut că voi scrie, că mă voi ține de cuvânt) că de fapt noi doi, profesorul Ianoși și cu mine *ar fi trebuit să fim* MAI APROPIAȚI – poate chiar: cu mult mai apropiați? – decât, neîndoios, am fost și suntem. Ce ne-a împiedicat să fim astfel? Diferența (nu prea mare totuși) de vârstă, fosta relație student (anonim) – profesor (am audiat, la vremea mea, într-un vast – dar niciodată gol – amfiteatru, situat undeva la ultimul etaj al clădirii Universității din București, prelegerile de estetică ale lui Ion Ianoși, un bărbat înalt, distins, cu părul prematur albit, plimbându-se agale pe estrada catedrei în timp ce vorbea, de asemenea agale, pe îndelete, fără grabă)? Faptul că Domnia sa era marxist, iar eu nu (nu – din două simple motive: pentru că nu-l citisem, nu fusesem capabil să-l citesc ca lumea pe Marx și pentru că, din cât citisem, pricepusem de timpuriu că economistul politic și istoricul pusese un diagnostic greșit capitalismului pe care nu l-am iubit și nu-l iubesc cu toate că exceptând anii „staliniști” ai adolescenței – în copilărie mă manifestasem ca țărănist – am fost întotdeauna împotriva comunismului, așa cum s-a „realizat” el, contribuind din plin la însângerarea secolului XX)? Erudiția copleșitoare a profesorului, stăpânind și mișcându-se cu deplină siguranță în domenii ce nu pot decât intimida și timora pe cineva care, ca mine, nu e mai mult decât un critic literar (dar nici mai puțin – sper)? Insatisfacția față de o mai veche recenzie a mea, altfel respectuoasă și elogioasă, la **Dostoievski** – „tragedia subteranei” lucrare dolidă de informații inedite pentru

cititorul român și de observații personale pertinente dar încă tributară, pe alocuri, spiritului dogmatic (îmi amintesc că îi reproșam autorului că uneori se limitează în polemicile sale cu Dostoievski la sulița fragilă a semnelui de exclamare; de pildă: „marele scriitor și-a dat perfect de bine seama că nimic altceva nu poate redresa lucrurile decât un nou ideal, o nouă valoare, o nouă certitudine, ideal care i s-a părut întruchipat în Hristos!”; semnul de exclamare pus după numele lui Hristos era menit să sublinieze eroarea – hazlie? – a marelui scriitor, care, nu-i așa, din păcate nu avea „de unde cunoaște soluția preconizată” de „organizația proletară (Internaționala I n.n. V.Cr.) întemeiată în cețosul Albion simultan cu apariția *Însemnărilor din subterană*”? Sau supărarea pe care mi-a arătat-o, în cea mai decentă formă posibilă de altfel, după apariția primului volum al *Dicționarului personajelor lui Dostoievski*, unde într-adevăr îl citam inadmisibil de puțin (dintr-o *meteahnă* de-a mea, de care va fi vorba mai jos, și nu – ar fi fost de-a binelea absurd – din desconsiderare)? Nu știu, nu cred că acestea și altele de acest fel au fost cauzele care au reeditat o nouă mică „poveste cu doi necunoscuți”. În nici un caz bănuiala mea pueril ofensată (bănuială mai și întărită uneori în câte un interviu, unde numele meu era omis când i se cerea să-și divulge criticii favoriți) că profesorul nu mă prețuia prea mult. Atunci? Pur și simplu – n-a fost să fie. Și totuși, recitind acum volumul **Idei inoportune**², citit mai întâi în manuscris în calitate de redactor de carte (o spun cu profundă mulțumire, ba chiar cu mândrie, acest volum și alte

câteva dând un anumit rost unei perioade scurte și nesemnificative a existenței mele, aceea de redactor de editură) îmi este greu să găsesc ceva *cu care să nu fiu de acord*. Fie că e vorba de **Moralitatea cărturarului**, de **Puri și impuri**, **Frică și lașitate**, de „**Rușii**” și de **Condiția unei discuții despre Rusia**, de „**Dreapta**” și „**stânga**”, de **Comunism=fascism?**, de „**Comunismul**” primilor creștini ș.a. Nu știu câți au mai privit la noi într-un chip atât de onest-obiectiv, de nuanțat și de neechivoc în același timp perioada postrevoluționară! Voioasa mărturisire a multora „că ceea ce ar fi putut părea atașament n-a fost decât oportunism” e credibilă în majoritatea cazurilor – opinează Ion Ianoși; trezește doar nedumerire, de ce ar fi oportunismul, involuntar, ridicat la rang de virtute, comparativ cu atitudinile mai tranșante, fie ele și false”³ ; „Mai ciudată îmi pare înmulțirea paralelă a «purilor» din generațiile medii sau chiar vârstnice. Dacă la tineri febrilitatea gesticulatorie își mai găsea explicația, la adulți nu avea cum fi vorba decât de un calcul rece, de amnezii instrumentate și de mutații atent controlate. În primele luni «postrevoluționare», aceștia doar își pregătiseră reșezarea, după care au scos din mânecă asul «inocenței», punându-l la lucru”⁴; „E adevărat, o istorie prea de curând și prea partizan trăită mai și scapă analizelor. Dar și invers, ar fi negospodăresc să îngropăm, o dată cu protagoniștii lor, și toate experiențele parcurse. Fiecare ar trebui să depună mărturia proprie, atât cât se simte capabil”⁵. În ce-l privește, Ion Ianoși se simte „*capabil*” și din acest punct de vedere. Cele mai tulburătoare pagini ale acestei

cărți de *idei* sunt cele timid-memorialistice (adevăratele memorii abia urmează) cu privire la părinții și rudele sale care *au crezut*, așa după cum – are rarul curaj s-o recunoască – el însuși a crezut: „am crezut în această utopie”; „Aiureală, vor spune cei mai mulți (despre utopia comunistă *n.n.* V. Cr.). Din cauza acestei aiureli, mama mea s-a întors însă din Anglia spre a păși, în fine, pe pământul făgăduinței, viitorul meu socru și-a lichidat primul din București cabinetul particular de medic cu un venit substanțial, iar tatăl meu – frustrat de magazine centrale și de case spațioase – s-a mutat în două cămăruțe și s-a făcut corector de noapte la un ziar, corectându-l mulți ani la rând, extrem de mulțumit, cu singurul lui ochi rămas după pierderea celui alt la munca obligatorie de a încărca vagoane de cărbune, la care fusese pus în regimul antonescian; eu însumi m-am simțit în al nouălea cer după ce – în timpul războiului exmatriculat din toate școlile – am reușit nu numai să termin liceul, dar și universitatea, într-unul din cele mai superbe orașe ale lumii...”⁶ Să revenim însă la *idei*, la atitudini: „Ce altceva decât un leac, conform cu programul inițial, au vrut să fie «eurocomunismul», «socialismul cu față umană», «perestroika»? Ele au eșuat, dar acest lucru nu le anihilează motivația. Au fost noi utopii, mai în acord cu utopia inițială. Și-ar putea însă imagina cineva, fie și în plan strict utopic, pentru oricât de puțin timp – «fascismul cu față umană»?!”; „Refuzul vechiului rău *nu* interzice luciditatea față de răul cel nou. El e de fapt unul străvechi. Reactivat împreună cu teribile confuzii. Sondajele arată

concomitența dorinței de privatizare, prin desființarea întreprinderilor nerentabile, și a refuzului șomajului, adică asigurarea salariilor sigure, corespunzător indexate, fără asumarea vreunui risc personal. Majoritatea visează, cum s-ar zice, la un «capitalism socialist». El nu se poate însă înfăptui, iar neînfrăptuirea naște reacții violente”⁷. Lumea după 1989? „Deocamdată lumea în care trăiesc nu-mi place. Și nu numai din cauza imperfectei sale capitalizări, ci din pricina dezinteresului meu total față de ideea capitalizării. O fi eficientă, ea nu este a mea. O las să se desfășoare pe cont propriu. Sper să putem trăi dintr-o leafă și o pensie, apoi din două pensii. În rest, nădăjduiesc să mai pot scrie cărți”⁸. Ca un veritabil cărturar umanist, Ion Ianoși speră, invocând exemple celebre, că înverșunările se vor domoli, că luciditatea și, pe baza ei, reconcilierile vor triumfa... : „Eugen Ionescu s-a împăcat cu Cioran. Motivul trebuie să fi fost la început tot conjunctural. Poziția comună față de ceea ce se petrecea în România. Cu timpul, paralelismul edificărilor de fond le-a cimentat prietenia. În această perspectivă – mai de preț decât opțiunile de moment – Cioran se va reînfrăți și cu Camus, pe care nu l-a agreat. Sartre se va «scutura» și el de balasturile care acum îi bruiază recitirea. Romanele și povestirile lui Nabokov se vor reconcilia cu romanele și povestirile lui Gorki, care și el va «depăși» vinovatele-i cedări față de stalinism. Nici autorii noștri de frunte nu vor face excepție de la regula precumpănirii valorilor lor de căpetenie, față de care mai puțin importantul va apărea tot mai neimportant”⁹.

Multe dintre ideile, atitudinile, speranțele și interogațiile din carte vor fi reluate în discuție televizată cu d-l Iosif Sava. Vorba vine, discuție! Curat interogatoriu, autentică anchetă polițienească... Mai lipsea doar fascicolul de lumină, vârat în ochii «inculpatului». Mai agresiv, mai intolerant d-l Iosif Sava nu s-a purtat decât cu regretatul profesor Radu Florian, admis cu mare greutate în emisiune – pentru a răspunde unor atacuri desfășurate în voie ale d-lui Gabriel Liiceanu – și cronometrat cu sălbăticie. Niciodată nu mi-a fost mai drag Ion Ianoși decât atunci, în confruntarea cu muzicologul devenit artilerist politic. Civilizatul, urbanul, delicatul Ion Ianoși s-a „zburlit” în cele din urmă și s-a avântat în bătălie, luptând mereu cavaleriește, parând cu succes loviturile și aplicând, la rândul-i, foarte reușite lovituri; cine a câștigat și cine a pierdut inegalul în aparență duel televizat se poate cu toată claritatea deduce din următorul schimb de replici: „I.S.: Eu îmi explic stalinismul și prin încercarea de manipulare a conștiinței celor tineri. I.I.: Acum să nu manipulăm invers, pentru că tot acolo... I.S.: Poate este momentul istoric să manipulăm invers! I.I. : Nu! Niciodată! Cât putem, să nu... Să încercăm să nu manipulăm...”¹⁰

Idei inoportune mi-a prilejuit încă o experiență. A fost singura lansare a Cărții Românești la care am participat după 1990. Că a venit multă lume, înghesuindu-se în librăria din curtea editurii nu m-a mirat. M-a mirat că au fost de față mulți oameni afișând convingeri foarte diferite de cele exprimate în volumul ce se lansa cu atâta meritat succes. De unii dintre aceștia mă despărțisem „pașnic”,

vreau să spun prin tăcută înțelegere mutuală, cu alții mă certasem urât. Nici pe unii, nici pe alții nu voiam să-i văd. (M-am ascuns de altfel apoi, după încheierea manifestării, prin cotloanele editurii.) Acea lansare m-a făcut să înțeleg că dacă *ideile* ne unesc, *relațiile* ne separă. Suntem diferiți, din acest punct de vedere (social să-i zicem) și diferența nu e în avantajul meu. Ion Ianoși este – și o afirmă mereu – un om al *dialogului*, un om deschis spre ceilalți. Eu, dimpotrivă, sunt un om al monologului, relativ închis comunicării. Discursul meu e liniar, se urmărește doar pe sine; e insuficient de flexibil, dialoghează prea puțin în timpul desfășurării lui (de aici, și nu din alte motive, „absența” lui Ion Ianoși din *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*). Îi dau dreptate deci lui Ion Ianoși... până la un punct. De acord, trebuie să dialogăm, dar oricâtă disponibilitate am avea, cu *unii* chiar nu se poate dialoga. Printre scriitorii citați sau la care se face în mod transparent aluzie în volumul **Idei inoportune**: Lucian Raicu, Mircea Iorgulescu, Ion Vartic, Radu Cosașu, se află și Al. George. Nu-l pot împiedica pe d-l Ion Ianoși să dialogheze cu d-l Al. George. Iată însă cum înțelege d-l Al. George să dialogheze cu Ion Ianoși: „Admit că dl. Ianoși n-a comis speciale ticăloșii (...), dar, prin comunismul său doctoral, a sprijinit crimele regimului și a otrăvit conștiința a generații întregi de studenți!”¹¹. Citând din Thomas Mann, Ion Ianoși spune undeva (în mai multe locuri de fapt): „«Când barca se apleacă într-o parte, instinctiv mă așez de partea cealaltă, și invers». Cred că-i minunată formula...” Formula e într-adevăr minunată; fără s-o cu-

nosc, din pur instinct eu chiar asta am făcut după 1990, declarându-mă în mod ostentativ de stânga (deși uneori, după cum am mai spus, mai sunt și de dreapta). Spre regretul meu însă, pe partea pe care m-am așezat (și) pentru reechilibrarea „bărcii” nu l-am avut (simțit) alături pe Ion Ianoși. Ce-i drept, de pe mal nu ezita să-mi facă semne amicale. Dar parcă le făcea și celorlalți, grupați în partea cealaltă a bărcii pe care riscau să o răstoarne. Calități (sau calități-defecte) precum moderația, toleranța, calea de mijloc etc. împreună cu defectul radicalismului și al violenței (pe care mi-l asum) au făcut probabil ca acea mai *mare apropiere* între domnul Ion Ianoși și mine, de care vorbeam la începutul acestui text, din păcate să nu se realizeze.

O frază din Noica: „viața și cultura sunt o chestiune de cursă lungă, unde finalul contează”, citată în *Epistolar*¹² chiar de Ion Ianoși i se potrivește acestuia din urmă cât se poate de bine. Un final lung, pe cât de lungă a fost cursa, deosebit de fructuos. Cu carte după carte, alternând domeniile, cuprinse într-o îmbrățișare de mare anvergură, Ion Ianoși a făcut și face ceea ce aproape nimeni la noi nu a năzuit să facă: „O sută și ceva de ani modelul poetic („fascinația pentru *har* în sine, umbrind toate celelalte calități intelectuale posibile”) a continuat să fascineze întreaga noastră intelectualitate. Și nimeni n-a mai năzuit să se angajeze pe treptele suitoare ale științei, resemnat cu câte un pas umil al suișului. Mai toți doreau cu ardoare să se singularizeze, să fie excepționali, adică să constituie excepții de la orice regulă”¹³. Profe-

sorul Ion Ianoși s-a singularizat, a devenit cu adevărat *exceptional* neambitionând să constituie excepția de la regulă. Cu pași „umili” sușul l-a ridicat parcă pe nesimțite la o altitudine remarcabilă. În tăcere, oarecum fără zarvă, și departe de ea, Ion Ianoși a clădit o operă ce tinde deja spre *monumental*.

NOTE

¹ Iosif Sava, *Simfonia destinului în Personalități românești la Seratele muzicale*, Editura Integral, București, 1996, pp. 141-183.

² Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, Editura Cartea Românească, București, 1995.

³ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, Editura Cartea Românească, București, 1995, p. 73.

⁴ *Idem*, p. 61.

⁵ *Idem*, p. 91.

⁶ *Idem*, pp. 218-220.

⁷ *Idem*, pp. 132-133.

⁸ *Idem*, p. 221.

⁹ *Idem*, pp. 126-127.

¹⁰ Iosif Sava, *op. cit.*, p. 170.

¹¹ Citez din *Cuvântul*, nr. 2, 1997, p. 16.

¹² *Vezi Epistolar*, București, 1987, p. 263.

¹³ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, ed. cit., p. 179.

UN ISTORIC AL FILOSOFIEI ROMÂNEȘTI

Marta Petreu

Spre deosebire de alte domenii ale culturii, filosofia românească a beneficiat prea puțin, până acum, de o temeinică cercetare sistematică, de istorii și dicționare care să-i inventarieze și să-i ierarhizeze „bunurile”: operele și gânditorii deopotrivă. Explicația acestui fapt este complexă: filosofia românească – în sensul îngust, specializat al termenului – s-a născut târziu, abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar existența ei autonomă a fost recunoscută cu și mai mare întârziere. E semnificativ în acest sens că Maiorescu, de sub „mantaua” căruia s-a ivit prima generație de filosofi profesioniști, descuraja creația filosofică originală, în favoarea corectei prezentări a filosofiei occidentale, prin care credea că pregătește publicul român pentru înțelegerea și acceptarea filosofiei. În al doilea rând, așa cum observă Rădulescu-Motru, a existat, în prima treime a secolului XX, o rezistență la filosofia originală chiar din partea elitei intelectuale din România; ca dovadă, Academia Română nu avea o secție filosofică, filosofii primind dreptul de a-și

avea reprezentanți în înaltul for abia în 1935; dar, atât înainte, cât și după această dată, ei erau „strecurați” în Academie fie sub haina literaturii (Rădulescu-Motru însuși, Ion Petrovici, Lucian Blaga), fie sub cea a istoriei (Dimitrie Gusti și P.P. Negulescu).

În ciuda statutului intelectual precar pe care îl avea, la sfârșitul deceniului patru – începutul deceniului cinci există, totuși, semne clare că filosofia și-a creat propria conștiință critică de sine. Ca dovadă, apare a doua istorie a domeniului (a doua, deoarece, cronologic, întâietatea îi aparține lui Marin Ștefănescu, cu *Filosofia românească*, 1922, carte însă ratată), datorată lui N. Bagdasar: *Istoria filosofiei românești*, 1940. Reușitei incontestabile a lui N. Bagdasar îi urmează, la scurt timp, două mici sinteze parțiale: volumul lui Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, 1944, reprezentând frânturi dintr-o proiectată și nerealizată „istorie a filosofiei românești” pentru străinătate, apoi lucrarea, partizană, a lui Lucrețiu Pătrașcanu, *Curente și tendințe în filosofia românească*, 1946.

Pornită, în sfârșit, prin aceste trei volume, pe o cale bună, cercetarea filosofiei românești a înghețat complet, din motive pur ideologice, în următoarele trei decenii. „Dezghețul” în domeniu a venit târziu și a fost relativ: *Istoria filosofiei românești*, în două volume (1972 și 1980), elaborată în cadrul Institutului de filosofie al Academiei de Științe Sociale și Politice, precum și *Istoria filosofiei românești* de Gh. Al. Cazan (1984) poartă toate stigmatele și deformările ideologiei vremii.

*

Spre deosebire de autorii care l-au precedat, profesorul Ion Ianoși își intitulează cartea cât se poate de modest: **O istorie a filosofiei românești** (Cluj, „Biblioteca Apostrof”, 1996), cu subtitlul „în relația ei cu literatura”; vom vedea în curând de ce. În ansamblul istoriilor de acest fel, cartea profesorului Ianoși este, după *Istoria...* lui N. Bagdasar, singura reușită în domeniu. Ea are, față de *Istoria...* lui N. Bagdasar, ca prim (dar nu unic) avantaj, faptul că analizează opere încheiate, iar nu în curs. În ansamblul operei lui Ion Ianoși, **O istorie a filosofiei românești** valorifică preocuparea constantă a autorului pentru spiritualitatea românească. În „Introducere”, de altfel, Ion Ianoși recunoaște, chiar din primul rând, că **O istorie...** s-a născut din „refacerea substanțială” a volumului **Literatură și filosofie – Interacțiuni în cultura română** (1986). Acest volum din 1986 nu este, însă, unicul exercițiu pregătit pentru **O istorie...** Dacă citim cărțile lui Ion Ianoși din perspectiva acestei ample și elaborate istorii, putem susține că paginile despre Blaga, Vianu, Pârvan, D.D. Roșca, din **Dialectica și estetica** (1971), capitolul „Prezențe românești” din **Sublimul în estetică** (1983), micile sinteze despre Maiorescu, Florian, Vianu, Blaga, D.D. Roșca, Ralea, Noica, Cioran etc. din **Nearta-artă, II** (1985), întreg volumul **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987), ce realizează „un drum în cultura țării”, de la formarea poporului român până în secolul XX, unele texte din **Moralități. Idei inoportune** (1995), textele despre Noica din volumul colectiv

Esteticul. Interferențe valorice (1985) ori reeditările prefațate din Mircea Florian au fost, toate, acumulări ce au pregătit și favorizat volumul de față.

O istorie a filosofiei românești circumscrie filosofia românească de la anevoioasele sale începuturi, din secolul al XVII-lea, când apare prima lucrare filosofică originală (*Divanul...* lui Cantemir, 1698), până la Constantin Noica, ultimul mare dispărut. Așa cum anunță subtitlul cărții, filosofia e surprinsă „în relația ei cu literatura”. Această relație nu este decupată la întâmplare, ci i-a fost impusă exegetului chiar prin felul nașterii și prin natura filosofiei românești. Și anume, observă Ion Ianoși, cultura română este „literaturocentrică”, favorizând literarul înaintea de toate: literatura a apărut mai devreme și și-a păstrat atitudinea de frate mai mare, adesea protector cu fratele mai mic, filosofia; apoi, literații sunt mai degrabă receptați decât filosofi, partea literară din opera autorilor duali, literați-filosofi, e receptată prioritar față de cea filosofică; în anii regimului socialist operele filosofice au fost republicate de editurile literare, cel mai adesea prin stăruința câte unui literat, mult mai rar prin eforturile vreunui filosof; gloria câte unui filosof (cum a fost Noica, de pildă) au făcut-o revistele literare și criticii literari, tinerii filosofi din școala naeionesciană au fost comentați pentru prima dată în istorii ale literaturii române, iar nu în istoria filosofiei românești etc. Toate aceste elemente îi întemeiază lui Ion Ianoși felul aparte de istorie a filosofiei românești pe care o face. Aș adăuga un element pe care Ion Ianoși nu îl menționează, probabil din delicatețe:

faptul că, în ultimele decenii, de receptarea filosofiei românești s-au ocupat *mai ales* scriitorii, iar nu profesioniștii într-ale filosofiei, dovedește nu numai „literaturocentrismul” culturii noastre, ci și indiferența, lipsa de competență, ignoranța în problemele filosofiei românești a unei bune părți a specialiștilor actuali în filosofie. Cred că, adesea, literații au supliniit, prin reeditările lor filosofice și prin comentariile lor despre filosofii români, absența inițiativei și a interesului din partea specialiștilor în filosofie. Mai puțin dogmatici, mai curajoși față de ideologia vremii și mai profund interesați de *integralitatea* culturii române, literații s-au extins, în ultimele trei decenii, asupra unui teritoriu – filosofia românească – pe care îl revendicau prea puțini profesioniști și care rămăsese, din această cauză, oarecum al nimănui.

Ion Ianoși observă, pe bună dreptate, că amestecul dintre literatură și filosofie poate fi constatat încă de la începutul filosofiei românești, fie că fixăm acest început la Cantemir (ce reușise performanța „alcătuirii unei prime cărți românești de filosofie, iar apoi și a unui prim roman românesc”)¹, fie că-l fixăm la Heliade-Rădulescu (scriitor, dar, prin *Echilibru între antitezi*, și autorul „primului sistem filosofic românesc voit atotcuprinzător”)², fie că îl fixăm la Maiorescu. Dualitatea filosofie-literatură se verifică, pas cu pas, în toată devenirea filosofiei românești interbelice, la toate personalitățile luate în discuție. Ea este atât de evidentă, încât Ion Ianoși adesea doar o semnalează, fără să mai aducă toate probele ce o argumentează. La filosofii, foarte puțini, care nu au scris literatură

(doar doi, după calculele mele, M. Florian și D.D. Roșca), sau, dacă au scris în tinerețe, s-au dedicat apoi exclusiv filosofiei (Noica), demonstrația dualității este făcută prin urmărirea elementelor subiective și de tip literar-estetic prezente în câte o operă (*Arta de a suferi* a lui Mircea Florian), în subtextul demonstrației (*Existența tragică* a lui D.D. Roșca) sau în ansamblul operei, ca o literaturitate de un tip aparte (la Noica). La acesta din urmă, filosof care a debutat ca poet și comentator literar, dar care și-a suprimat la maturitate orice „erezie” literară, Ion Ianoși identifică literarul în chiar scriitura noicistă: „fără a-și dubla explicit creația, dedicându-se filosofiei, implicându-i o poezie «aparținătoare doar filosofiei», Noica se integrează «în cele din urmă literaturii române»³.

Materia cărții este împărțită în două secțiuni mari, Secolele XVII-XIX și Secolul XX. Ponderea cea mai mare o deține secolul XX, bogat în personalități filosofice de prim rang. Metoda de expunere, simplă (aparent!), se bazează pe descrierea și rezumarea operelor. Expunerea este voit „sobră, reținută – științifică”, dar o ureche exersată *aude*, în multe prezentări deliberat „umile”, vocea profesorului Ianoși, timbrul său plin de patos. Într-o cultură în care mulți comentatori se informează după ureche, lui Ion Ianoși îi place – nu e prima dată când o mărturisește – postura modestă de „învățăcel”; o preferă din respect față de operele expuse și totodată, din convingerea că abia așa își împlinește datoria pedagogică asumată: „Preferăm (...) anevoioasa cale premergătoare a conformării la obiect, chiar cu riscul de a parcurge «pedestru» texte

după texte. Riscul ca unii să se limiteze la aceste «rezumate comentate» și să nu mai citească textele originale e mai mic decât acela de a fantaza pe marginea lor fără a le fi citit”⁴, declară autorul. Căci dacă, așa cum observă, „Cultura noastră are cultul originalității”⁵, Ion Ianoși însuși are cultul exactității, al corectitudinii și al fidelității față de filosofiile pe care le comentează. Rezultatul, remarcabil ca probitate științifică, constă în „sintezele analitice” care alcătuiesc **Istoria...** sa, în care „privirile de ansamblu” ori „panoramările” alternează cu „explorări mai de adâncime” ori „fișe de autor”; cu precizarea că acestea din urmă sunt, de fapt, adevărate mici monografii ale personalităților luate în discuție. Beneficiază de asemenea „fișe de autor” Cantemir, Maiorescu și Eminescu, în prima secțiune a cărții, Camil Petrescu, Blaga și Noica, în a doua.

Autorii sunt întotdeauna analizați și evaluați în contextul cultural, istoric și – pentru secolele XVII-XIX, când limba ridica dificultăți – de stadiu al evoluției limbii. Datorită acestui fapt, de pildă, în loc să-i reproșeze lui Maiorescu lipsa de originalitate în filosofie, Ion Ianoși atrage atenția asupra îndrăzelii cu care tânărul Maiorescu s-a angajat, la numai 20 de ani, „în căutarea unei pregnante concepții proprii”⁶. Apoi, la fel ca Ion Petrovici ori ca E. Lovinescu, și polemizând deschis cu Z. Ornea, consideră că Maiorescu a abandonat filosofia nu pentru că îi lipseau datele psihologice ale unui cugetător, ci pentru că „realitatea istorică” a României i-a impus alte priorități. Elementul biografic este mânuit în același sens; date ale biografiei lui Maiorescu, Eminescu, Eliade, Cioran, Camil

Petrescu, Blaga, Noica sunt folosite pentru a lumina înțelesuri încifrate în operă. De pildă, episodul legionar din biografiile lui Eliade, Cioran, Noica este discutat calm, conform principiului că astfel de informații *nu* diminuează valoarea filosofică ori literară a operelor lor, dar oferă o posibilitate suplimentară de a „lumina resorturi ale lor intime”, sporindu-ne astfel șansa de a înțelege detalii ale creației. Iar când identifică la Cioran dezicerea de legionarismul tinereții sale, o salută ca pe o atitudine cognitivă și morală prin care Cioran ne înlesnește înțelegerea operei sale, pe de o parte, a epocii, pe de altă parte. Inadvertențele din „fișa clinică” pe care și-a alcătuit-o Noica în *Șase maladii...* sunt corectate ferm și calm, iar golurile din biografia lui – de pildă, procesul politic în care a fost implicat – umplute prin consultarea documentelor ce au început să iasă la iveală. Totul pentru a înțelege: o epocă, un autor, o operă, cultura noastră însăși. Răzvrătirea neîntreruptă a lui Cioran împotriva lui Dumnezeu, de pildă, este explicată biografic-psihanalitic, ca urmare a conflictului cu tatăl. Astfel de explicații dovedesc că Ion Ianoși este permeabil la sugestii metodologice venite din varii direcții, importantă fiind folosirea lor diferențiată, în funcție de autorul și opera analizate.

De pildă, analiza pe care i-o dedică lui Eminescu, bazată pe poezie, proză, fragmente din caietele eminesciene, îl duce la concluzia – surprinzătoare și bine argumentată – că acesta este „un filosof explicit, unul stăpân pe tipul gândirii filosofice, laolaltă cu instrumentația ei”. Unele însemnări eminesciene îl fac pe profesorul Ianoși să enun-

te, cu un regret ușor de perceput, că „Dacă Heidegger l-ar fi cunoscut, Eminescu i-ar fi fost un sprijin poate la fel de prețios ca Hölderlin”⁷; iar coincidența că și Cantemir, și Eminescu au fost preocupați de ideea *archeus*-ului îl face să se abandoneze unui mic elan speculativ și deci să se întrebe dacă nu cumva Cantemir este „o preîncarnare” a lui Eminescu. Mare iubitor de poezie, Ion Ianoși alcătuiește o miniantologie de versuri eminesciene (va repeta operațiunea la Camil Petrescu și la Blaga) ce au o „extremă densitate filosofică”. Totodată, Ion Ianoși – pe bună dreptate rezervat la ideea ipostazierii lui Eminescu în model *unic* de personalitate formatoare – atrage atenția că figura acestuia este mai complexă decât cea vehiculată: căci manuscrisele eminesciene dublează imaginea romanticului inspirat cu imaginea unui gânditor preocupat și de știință și gata să muncească pe textele altora; or, dacă Eminescu este exemplar, e cazul ca și fața lui de truditor, nu numai cea de poet inspirat, „să rodească la urmași”.

Începutul secolului al XX-lea este surprins în primul rând prin „panorama” dedicată teoreticienilor modernității – Ibrăileanu, Lovinescu, Dobrogeanu-Gherea, Zeletin – receptați prin ceea ce îi apropie, iar nu prin disensiunile și polemicile lor din epocă. O altă privire sintetică este dedicată universitarilor care, fără a pierde dimensiunea literară, au apropiat, în spiritul maiorescian al ultimei perioade, filosofia de științe: Ion Petrovici, Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, Mircea Florian, D.D. Roșca, T. Vianu, Ralea etc. Analizele sunt comprimate și exacte. Analiza dedicată lui Florian putea fi, desigur, mai extinsă, chiar

dacă acest filosof pur servea mai puțin ideii pe care Ion Ianoși și-a structurat cartea. De altfel, recunoscându-i importanța, Ion Ianoși îl așază, ca valoare, alături de Blaga și Noica, iar ca tipologie filosofică, alături de N. Hartmann. Cel mai defavorizat filosof din **O istorie a filosofiei românești** este, după părerea mea, Rădulescu-Motru, a cărui operă amplă, cristalizată într-un sistem raționalist-finalist permite o mai nuanțată receptare. Cu atât mai mult cu cât Rădulescu-Motru s-a ocupat mereu – dar, din păcate, fără să-și ducă vreodată ideea până la capăt – de o dimensiune a filosofiei neglijată de toți ceilalți filosofi români interbelici, dar foarte apropiată lui Ion Ianoși însuși: și anume, de morală. L-ar mai fi putut apropia pe Ion Ianoși de Rădulescu-Motru și o altă idee, din nou atipică filosofiei românești, dar dragă profesorului Ianoși: cultul pentru muncă, prin care – zice Rădulescu-Motru – suntem asemeni lui Dumnezeu. Tot în mod sintetic sunt prezentați Nae Ionescu, Eliade, Cioran, Vulcănescu (acesta din urmă, în miezul capitolului despre Noica, deoarece opera noiciană asupra „românescului” este o replică la *Dimensiunea românească...*). La Eliade și Cioran, filosoficul este extras, desigur, numai din opera scrisă în limba română, conform criteriului: „scriitor român îl consider pur și simplu pe cel ce scrie românește”⁸, iar filosof român, așijderea; iar cine a scris în două limbi, intră în istoria filosofiei românești „prin restrângerea discuției la creația de expresie românească, deoarece filosofia de orientare «artistică», în general, și în calitatea ei «literară», în speță, trimit la înrădăcinări într-o anumită limbă”⁹.

Analizele cele mai ample ale cărții sunt rezervate lui Camil Petrescu, Blaga, Noica. Evaluat ca filosof după întreaga sa operă – poeme, teatru, proză, note zilnice, eseuri, filosofie – Camil Petrescu beneficiază, prin acest capitol, de un serios și avizat comentariu la *Doctrina substanței*. Diagnosticul filosofic e mai curând negativ, căci Ion Ianoși socotește sistemul substanțialist „mai degrabă un proiect cutezător, nerealizat până la capăt și saturat de improvizațiile fanteziste ale lui Camil Petrescu”¹⁰. Patosul intim al ideilor și eterna neliniște camilpetresciană – cu care Ion Ianoși are vădite afinități temperamentale – îl frapează însă pe exeget, astfel încât diagnosticul final și global este incitant și favorabil: „În literatura română a secolului al XX-lea, nu există *personaj* mai fascinant – în toate câte a năzuit, reușit ori ratat, cu un neasemuit talent în a-și transfigura chiar și ratările în reușite – decât *autorul* Camil Petrescu”.

Analizat de asemenea pe larg, după întreaga sa vastă operă – ceea ce presupune un efort analitico-sintetic excepțional – Blaga reprezintă un caz ideal pentru teza dualității filosofie-literatură. Analiza, foarte minuțioasă, pune în evidență filosoficul din literatura blagiană, dar și literarul din filosofia acestuia. Ion Ianoși (a cărui analiză la Blaga datează, reamintesc, din 1986, când a apărut **Literatură și filosofie...**) pune accentul, în descifrarea universului blagian, pe poezie și pe filosofie; în 1996, la reluarea analizei, Ion Ianoși s-a văzut confirmat în această distribuie a accentelor de însuși Blaga. Și anume, în *Luntrea lui Caron*, romanul autobiografic apărut abia în 1990,

spre satisfacția lui Ion Ianoși, Blaga se autoreprezintă nu prin o persoană, ci prin *două*: poetul Axente Creangă și filosoful Leonte Pătrașcu. Filosoful și poetul, poetul și filosoful îi stârnesc deopotrivă admirația lui Ion Ianoși. Interesat de latura ontologică a sistemului blagian, Ion Ianoși comentează *Diferențialele divine* în legătura lor cu *Trilogia cunoașterii*, deoarece consideră, cu îndreptățire, că fără mitul Marelui Anonim întreg sistemul s-ar prăbuși. Deși întreg sistemul îi pare saturat cu „o anumită stare poetică”, îi recunoaște lui Blaga multe reușite în efortul de a-și domina subiectivitatea în favoarea obiectivității. Atât efortul lui Blaga de a edifica un sistem filosofic, cât și rezultatul, îi par demne de respectul cel mai înalt. Remarca sa, că Blaga a apelat, în filosofie, la viziunile poetului, este, în esență, corectă. Aș nuanța-o însă cu observația că nici unul dintre sistemele ontologice existente – de la Platon, Aristotel, Plotin, Toma d 'Aquino, Descartes, Hegel, Schopenhauer, până la... Noica – nu are, în miezul lui, o viziune de alt tip decât sistemul blagian. Mitul Marelui Anonim nu este mai „straniu” decât ipoteza „geniului rău” cartezian ori decât, la rigoare, ideea de Dumnezeu din creștinism, de pildă. Cred că Marele Anonim ne pare straniu numai pentru că este al nostru, creația noastră pe care, în virtutea complexului nostru de inferioritate filosofică, o aureolăm negativ; dacă ne-ar veni din... import, l-am privi pe Marele Anonim cu mai puțină mirare. Punctul de maximă noutate al cărții este capitolul dedicat lui Noica. Imensa operă a acestuia Ion Ianoși a parcurs-o, cum se autoironizează, „pedestru”; însă, deloc pedestru, o sistematizează,

îi arată temele, dominantele, „rimele” subterane (inclusiv numerologice!), îi relevă metamorfozarea și șlefuirea unor idei de trec dintr-o carte la alta, îi surprinde afinitățile și idiosincraziile. Din perspectiva lui Ion Ianoși, opera lui Noica este bijuteria filosofico-literară a culturii române, iar Noica însuși, *primus inter pares*, cel dintâi din triumghiul primilor trei: Noica, Blaga, Florian. În multe pagini ale acestei cărți cititorul percepe bucuria intelectuală a lui Ion Ianoși față de autorii pe care îi comentează; nicăieri, însă, ca în capitolul despre Noica, filosof ce întrunește cele mai multe superlative. Justificarea acestui entuziasm este amplexarea, rigoarea, consecvența construcției înălțate de Noica, filosoful subiectiv prin excelență. Socotit încununarea construcției, *Tratatul de ontologie* este analizat cu răbdare și aplicație; Ion Ianoși revelă modul triadic, de factură sublimă, ce stă în culisele ontologiei noiciene, indică rolul lui Hegel și Heidegger în edificarea construcției. Totodată, cu precizie și săgălnicie, ne indică postura de excelență pe care se așază ahoreticul Noica atunci când, la problema ființei, propune depășirea transcendenței și transcendentalului prin a sa „devenire într-o ființă”... Analiza, competentă, clară, profesionistă, deloc contaminată de limbajul aparte noicist, pe care profesorul Ion Ianoși i-o dedică lui Noica – și în care, să recunoaștem, nu prea are antecesorii – este o adevărată lecție despre cum trebuie citit, înțeles, comentat un filosof. Speranța mea este că lecția lui Ion Ianoși va fi învățată și că, în consecință, numărul celor care – fără să-l înțeleagă, de fapt, pe filo-

sofi – bolborosesc pe teme și în termeni noicieni va scădea până la dispariție în următorii ani.

*

Aflat acum, cu **O istorie a filosofiei românești**, la a douăzeci și doua sa carte, Ion Ianoși se încadrează el însuși, în mod perfect, în tipologia duală filosofie-literatură pe care ne-o propune. El vine dinspre filosofie, dar cu o mare dragoste pentru literatură: literatura română sau a lumii. Interesul său a alternat, mereu, între filosofi și scriitori: Kant și Thomas Mann, Nietzsche și Dostoievski, Hegel și Tolstoi etc. etc. În propriile sale cărți, erudiția și mărturisirea, studiul cel mai riguros și opțiunile cele mai intime „inoportune” alternează, de asemenea. **O istorie a filosofiei românești** este o carte ieșită din multă *muncă*; și, recunoscând asta, îi fac profesorului Ion Ianoși, din punctul meu de vedere, complimentul suprem. În cultura română (în literatura și filosofia română), munca metodică, sistematică nu se bucură decât de puține adeziuni, fiind privilegiată, în schimb, prețuirea talentului și a inspirației. Dar structura și soliditatea, adică valoarea unei culturi în ansamblul ei, împreună cu conștiința-de-sine a acesteia, vin mai puțin din inspirație și talent, și mai mult din munca stăruitoare, continuă, bine și inteligent făcută. **O istorie a filosofiei românești** este rezultatul de excelență al unei asemenea munci, iar importanța ei pentru filosofia și literatura română este maximă.

Ion Ianoși are, ca bilanț provizoriu, o operă impresionantă, scrisă cu „umilință” declarată și cu talent, cu o

mare știință și cu o camilpetresciană participare afectiv-morală. Mi se pare limpede că, prin opera sa, este una din personalitățile cele mai temeinice și mai demne – deci demne de respect – pe care le are filosofia și literatura noastră în momentul de față.

Autorul: este el însuși un personaj. Umblă îmbrăcat ca un docher, dar se vede de la o poștă că este intelectual, și nu unul oarecare, ci Profesor. Haina, neconformă vreunui conformism, trebuie să fi fost, la origine, simptomul revoltei sale de fiu, al negării înaltei burghezii maghiaro-iudaice ardelenе din care descinde. Nu s-ar putea spune despre el, cum el însuși a remarcat despre un alt profesor – despre Profesorul Clujului, Mircea Zăciu – că-i plac bucatele alese... căci mănâncă orice, cu o poftă care camuflează perfectă sa indiferență gastronomică. Domnului Profesor Ion Ianoși nu-i plac decât două lucruri: cărțile bune și ideile. O carte râvnită îl imobilizează ca pe alții o masă fină: își scoate, cu un gest mecanic, ochelarii, atârându-le brațul în colțul gurii, apoi răsfoiește cartea cu poftă; dacă nu-l tulbură, o chiar citește pe loc. Poate citi oriunde: în tren, în metrou – Sfântul Augustin înghițit în două călătorii cu metroul! – sau, cum a fost văzut la Cluj, pe stradă, în așteptarea unui prieten. O întrebare bine țintită îi pune în mișcare imensul edificiu al memoriei sale cărturărești și îi declanșează reflexul didactic, indiferent de circumstanțe. Drept urmare, întrebătorul devine beneficiarul unui curs: clar, însuflețit, erudit și patetic. Pentru Ion Ianoși, ideile sunt valori în numele cărora se bucură sau suferă, pentru care îți poți risca existența, pentru care și-a

pus viața drept gaj. Degradarea lor pragmatică îl dezo-
lează, îl doare. Iubește solidaritatea intelectuală, dar n-are
parte de ea: fiindcă, așa cum singur s-a numit, el este „o-
mul de la mijloc”: evreu și ungur pentru români, dar ro-
mân pentru evrei și unguri; marxist pentru nemarxiști,
antimarxist pentru marxiști; filosof pentru scriitori, scriitor
pentru filosofi; și, peste toate, *scriitor român*. Nu cred că
se simte prea confortabil în existență, dar își transcende
inconfortul prin generozitatea practică ori prin cărțile
proprii. Are vocația prieteniei, înțelegând prin asta că ori
de câte ori poate, face câte un bine: prietenilor, cunoscu-
ților, ori pur și simplu necunoscuților. Are o generozitate
nefirească, deoarece atinge idealul – pe cel creștin ori pe
cel utopic marxist, nu știu prea bine; în numele ei, familia
Ianoși poate să-și împartă casa, mâncarea, cărțile și tim-
pul, așadar întregul spațiu vital, cu cel care are nevoie. Își
iubește meseria și, bucuros de succeselor foștilor săi stu-
denți sau doctoranzi, a căpătat un tic verbal: „X mi-a fost
student/ă”, „l-am avut la doctorat”. Are umor și neliniști,
are patos și temeri, are o politețe care, în agresivitatea
stradală, îl poate lăsa deseori dezarmat; îi place să facă
profeții politice, dar nu se bucură întotdeauna când i se
împlinesc. El, Profesorul, comentatorul lui Tolstoi și al lui
Dostoievski, cei „doi necunoscuți” cărora le urmărește cu
fascinație povestea, este, evident, mai aproape de primul
decât de al doilea. Căci, precum Tolstoi, are o încăpățâna-
tă vocație de a-și declara sănătatea, echilibrul, normalita-
tea, inapetența structurală pentru abis; să nu uităm însă
că, în **Poveste cu doi necunoscuți**, poate cel mai încân-

tător și liber eseu al său, Ion Ianoși a demonstrat că Tolstoi și Dostoievski au, amândoi, aceeași structură lăuntrică... Nu cred că-și dă seama că este un personaj, un fel de cavalier al cauzelor bune-drepte, un cavalier descins din utopia cea mai pură în cea mai prozaică și gregară din toate lumile posibile.

Cunoscându-i preocupările din ultimii ani, patosul și inteligența tolerantă a implicării, profit acum pentru a-i spune: Domnule Profesor, cultura română are de toate. Nu, însă, o „morală”. Îi pasă mai mult de frumos decât de bine – este a- sau i-morală. Nu vă lipsește interesul pentru subiect. Nici știința. Aveți atuul sincerității duse până la cruzimea față de sine. Aveți talentul ce poate susține o asemenea îndrăzneală. Deci: scrieți o *Morală*!

NOTE

¹ Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești – în relațiile ei cu literatura*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 20.

² *Op. cit.*, p. 43.

³ *Op. cit.*, p. 275.

⁴ *Op. cit.*, p. 375.

⁵ *Op. cit.*, p. 6.

⁶ *Op. cit.*, p. 57.

⁷ *Op. cit.*, p. 85.

⁸ Ion Ianoși, *Moralități. Idei inoportune*, București, Editura Cartea Românească, 1995, p. 217.

⁹ Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești – în relațiile ei cu literatura*, ed. cit., p. 7.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 345.

ÎNȚELEGEREA ESTETICULUI LA ION IANOȘI

Lorena Păvălan

A vorbi despre estetic fie pe cont propriu, fie cu ajutorul unei autorități în materie (cazul de față) înseamnă a readuce în atenție – pentru a consolida sau pentru a revizui – însăși fundamentele disciplinei numite atât de uimitor pentru Valery *Estetică*, încât denumirea însăși îl determina să aleagă între a ști „ce este frumosul ?” și „ce înseamnă a simți ?”, altfel spus între estetica privită ca „Știință a frumosului” și estetica privită ca „Știință a senzațiilor” – pe aceasta din urmă.

Perspectiva este într-adevăr incitantă, cu condiția să ținem cont de faptul elementar că percepția estetică este mult mai complexă și infinit diferențiată spre deosebire de percepția senzorială obișnuită și de observația actuală a lui Luc Ferry potrivit căruia „estetica redevine expresia unei idei în câmpul sensibilității”. Dar nu e mai puțin adevărat că o astfel de opțiune aparent restrictivă (și consemnată aici în virtutea hazardului pe care îl presupune orice introducere) pentru fidelitatea față de numele disciplinei impune precizarea termenilor unui raport, și

anume între factorul psihologic (a simți) și factorul ontologic (elementul sau lucrul) pentru care simțim și despre care gândim că simțim.

La prima vedere în funcție de al doilea termen al raportului s-ar putea fixa (destul de reductionist) limitele discuției despre *estetic*, într-un discurs despre obiectul care încorporează o valoare, dacă acesta din urmă (obiectul) la rândul lui nu ar fi scindat între creație și receptare, pentru a fi reunit în ambele componente prin contempla-re; dacă experiența estetică nu ar fi, dincolo de lucruri, contemplare a formelor care nu prin legi își dezvăluie e-sența, cât mai ales prin multiplicitatea intuițiilor pe care le provoacă; dacă esteticianul operând cu aserțiuni valorice bazate pe judecăți reflexive nu s-ar detașa de simplul con-templator al artei care efectuează judecăți de gust; în fine, dacă nu ar fi îndoielnică identificarea *esteticului* cu va-loarea estetică, cu obiectul estetic (sau artistic), cu bunul estetic, cu faptul estetic, cu actul estetic, cu fenomenul estetic, cu simțul estetic ș.a.m.d.

La rigoare sinonimia respectivă este aparent impo-sibilă pentru că fiecare dintre sintagmele de mai sus conține câte o determinație specifică, în timp ce *esteticul* pare a fi conceptul prin excelență (vehiculat de intelect...), abstractizat, filtrat teoretic în cel mai înalt grad, sau ideea pură (vehiculată de rațiune), sau supracategoria (căreia îi sunt subordonate Frumosul, Sublimul..., dar și Urâtul, Grotescul, Kitsch-ul etc). Toate acestea sunt valabile, firește, dacă încercăm să descoperim (forțând nota) un sens „tare” al noțiunii, pentru că altfel, „esteticului” i se

asociază în conștiința comună pur și simplu o valoare pozitivă mai mult sau mai puțin artistică: se spune adesea într-un mod pretențios și neadecvat „estetic”, înțelegându-se de fapt „frumos”, „grațios”, „elegant”, „rafinat”, „agreabil” sau de-a dreptul kitsch.

Aspectul extensiv al *esteticului* în calitate de noțiune de cea mai mare generalitate (privind domeniul esteticii) este concurat de aspectul intensiv, de cea mai subtilă specificitate, vizând însăși natura fenomenelor estetice și în același timp gândul propriu artei, esența ei subiectivă, conștiința reflexivă, schema unui orizont problematic actual în coordonatele lui majore și interogative: cum poate fi un cuvânt și gen proxim, și diferență specifică, și valoare primă și sens ultim, denotat și conotat, sferă și noțiune în același timp? Cum poate fi recunoscut factorul „ontologic” în *estetic*, dacă estetica presupune o experiență a suprafețelor, a exteriorului, a diferenței stilurilor? Ce notă comună putem desprinde din pluralitate, ce fel de acord al sensibilităților putem deduce din această disponibilitate pentru divers, ce fel de date permanente, ce fel de „eternitate”, de „același” putem bănuși în acest domeniu al devenirii la care fiecare, artist sau nu, adaugă câte ceva cu propriul gust? Și apoi datorită cărui fapt o noțiune ne poate menține în preajma „ființei estetice”, în zona „metafizică” a artei și în același timp ne confruntă cu fenomene mereu vii și mereu altele, „moderne”, „revoluționare”, individuale, aflându-și în acest „altfel”, „original”, „unic”, „irepetabil”, esența proprie? Ne mai poate satisface, pe firul unei istorii a subiectivității, reprezentarea kantiană a *esteticului* ca

instanță a medierii între sensibil și inteligibil, între natură și libertate? Sau, mergând mai departe, „saltul” din zona esteticului delimitat de simțuri (Școala britanică din secolul al XVIII-lea) în zona esteticului ilimitat prin ideea nedeterminată a suprasensibilului din noi, care fundamentează universalitatea ei? Și de aici, putem fundamenta obiectivitatea pe subiectivitate, transcendența pe imanență, dacă nu există un criteriu substanțial al frumosului?

Este lesne de observat, dacă intrăm în jocul complicat al antinomiilor care culminează cu aceea a manifestării extraestetice a *esteticului*, cât de dificil este de elaborat un concept privitor la *estetic* fără a-l integra unei perspective mai vaste, „impure”. Numai plasându-ne din când în când și în exterior putem evita antinomiile privitoare la *estetic*, și cred că acest lucru nu este prea greu de înțeles pentru cei care îl cunosc pe Ion Ianoși, îi audiază cursurile sau îi citesc cărțile.

Deși nu acordă o atenție teoretică specială conceptului de *estetic*, totuși în orizontul acestuia se plasează subiectele de meditație estetică, filosofică, literară sau morală dragi lui Ion Ianoși, căpătând toate aspectul unor subiecte de „meditație pasională” (expresia folosită de Marguerite Yourcenar pentru caracterizarea unor poeme poate fi potrivită unui demers intelectual pe parcursul căruia gândirea și regândirea se însoțesc, fiindcă scrisul lui Ion Ianoși este însuflețit, avântat, ca și expunerea al cărei patos „sublimează” discursul teoretic).

„Esteticul ca valoare își ajunge sau nu sieși? esteticul e determinant sau este ajutător, subordonat, funcțio-

nal?”¹ – se întreabă Ion Ianoși la un moment dat în **Opțiuni**, iar răspunsul (în măsura în care nu limitează) este de aflat în chiar pasiunea esteticianului de a căuta mereu conexiuni, în conviețuirea dialogal-filosofică a artei cu cultura, în regândirea continuă a însuși cadrului experienței artistice. Și iată cum tentativa de a răspunde la o întrebare este întâmpinată de o alta: reprezintă esteticul pentru Ion Ianoși cadrul experienței artistice, sau ceva mai mult (sau poate mai puțin...). Spus altfel, transferând metaforic termeni kantieni, reprezintă esteticul o sinteză între timpul receptării / producerii / contemplației / trăirii / recreării „congenitale” și „spațiul” formei artistice?

Capitolul **Valori estetice** din **Schiță pentru o estetică posibilă** (1975), începe (în manieră clasică am putea spune) cu detalierea distincției dintre *estetic* și *artistic*, distincție implicată în antinomiile dintre „explozia domeniilor și formelor *estetice* și strania încetșoare sau restrângere a domeniilor și formelor *artistice*”² (s.a.). În virtutea acestei distincții esteticul devine „altitudinea de la care privirea să îmbrățișeze întregul orizont problematic al *frumosului contemporan*” s.a.), acea perspectivă necesară care să cuprindă toate variantele și variațiile frumuseții³.

Opțiunea momentană pentru sinonimia frumuseții cu esteticul este explicabilă prin nevoia de a se evita „definirea *în cerc* a esteticului prin frumos și invers”, prin avantajul că dezvăluie raportul dintre artă și estetic (frumos), dintre un nucleu *concentrat* și *specializat* și sfera cuprinzătoare în care el se înscrie”⁴. Dar și prin aceea că permite o înțelegere mai spontană, mai complexă a di-

mensiunii estetice (dincolo de „tratatele academice”), cât și includerea în domeniul esteticului, alături de artele propriu-zise, a unor „configurații evident extraestetice”⁵.

Varianta *esteticului* ca sferă ce include artisticul și în același timp ca nivel de referință al frumosului se păstrează și în *Estetica* (1978), pentru ca *Nearta-artă* (vol. I, 1982) să încununeze eforturile de definire a acestei noțiuni. Iată o mărturisire care trebuie consemnată pentru sinceritate și deopotrivă pentru relevanța ei teoretică: „În prelegerile de estetică pe care le-am ținut, am constatat ani de-a rândul, cu vădită jenă, o nesiguranță ce se insinua în primele și cele mai importante lecții, menite să determine cu limpezime principala calitate de care avea să se ocupe întregul curs, cea în virtutea căreia își dobândise titulatura. «Esteticul» definit ca obiect al «esteticii» echivala însă cu o mișcare în cerc. Acest comod cerc vicios trebuia rupt. Definitoriul trebuia efectiv definit. Cum? După chipul și asemănarea oricărei definiții logice: prin genul proxim și diferența specifică. Genul proxim era ușor de găsit, cel puțin în principiu. Pentru frumos el era: valoarea. Cu nespusă dificultate se lăsa, în schimb, descoperită diferența specifică a acestei valori în raport cu oricare altă valoare și față de celelalte valori la un loc”⁶.

Ca adjectiv, calitate a lucrurilor, ca substantiv, concept dual, „esteticul-frumos” ar rămâne mereu imprecis, rebel, migrator, dacă un înțeles mai profund al formei „grea de propria-i substanță”, mai intens și mai cuprinzător, paradoxal, nu i-ar media identitatea diferită totuși de aceea a valorilor structurate în ordinea conținutului lor (adevărul, binele, utilul, sacrul): „Principala proprietate estetică a im-

plicațiilor de fond se vedește însă în forma dobândită, în explicitarea lor formală și formată. Estetic este acel ceva devenit acest fel de a fi. Mai bine zis, acel ceva nu este încă estetic prin acest fel (al lui, al lor) de a fi. Acel conținut ființa încă anterior și exterior valorizării estetice; această formă (a lui, a conținutului, a conținuturilor ei) și-a dobândit prezența estetică: o interioritate pe măsura exteriorității și exteriorizării. Pentru forma concretă se remodelează implicațiile antemergătoare măcar într-o privire abstractă antemergătoare. Conținutul estetic nu se confundă de aceea cu antecedentele lui, care nu sunt încă estetice. Estetic nu este decât conținutul formei, adică forma cu tot ceea ce conține ea”⁷. *Esteticul* se revelează așadar ca formă aflată la capătul transformărilor creatoare ale conținutului preexistent, formă autonomă datorită transfigurărilor prin care ceva eteronom este „adus la ființare estetică proprie”⁸. Această stare nouă a *esteticului* apare pentru că elementele care au concurat la crearea ei se atrag reciproc: materia este posibilul, forma este realul⁹, materia este abstractă forma este concretă¹⁰, forma este, la capăt, suflet (ca și la Aristotel)¹¹, este „unitas multiplex” (cf. Vianu)¹², sau totalitate finală; în fapt, frumusețea este formă vie (cf. Schiller)¹³ – formulă emblematică la care Ion Ianoși ține foarte mult, ea este materie „ideal-iluminată”, interioritate exteriorizată, corporalitate însuflețită¹⁴, iar în libertatea formei de a se configura se poate bănuî „frumosul-legiuitoare de libertate”¹⁵. În această lumină *esteticul* ne apare ca act constructiv și în același timp ca denumire pentru cadrul intelectual și sufletească în care sunt puse de acord datele sensibilității noastre – ea însăși „for-

mând” prin receptare datorită „informației” afective înnăscute și modelate la rândul-i de aceea primită, cu „semnalele” estetice care vin din afară, fiind asimilate naturii noastre și interiorizate în forma noastră, cadru în care putem avea o percepție creatoare a *esteticului* ce înseamnă „mai-mult-decât-estetic”.

Concluziile unui text prezentat de Ion Ianoși la al XI-lea *Congres internațional de estetică* (Nottingham, 1988), text bazat în principal pe **Nearta-artă** sunt importante în acest sens, deci demne de reamintit: „Tot ce merită a fi cunoscut și recunoscut ca «formă vie» în indestructibila și ne-transponibila ei unicitate, *se apropie de opera de artă*(s.a.): câte un produs, câte un om, câte un colț de natură, prins (și) în impactul dintre obiect și subiect (subiectul creator și/sau subiectul receptor), impact care își modelează și își remodelează mereu componentele. E foarte veche, dar și demnă de reactivare această perspectivă estetică, artistică, poetică (poietică), asupra noastră, a vieții noastre, a activităților și interrelațiilor noastre. E o posibilă perspectivă contemporană, care e totodată și retrospectivă și prospectivă. Ea conjugă prospețimea de care suntem mândri cu lărgimea pe care o mai și uităm. Ea ne suplimentează rigoarea printr-o mai mare libertate – de simțire, de gândire, de acțiune. Ea îmbină calitatea noastră de esteticieni cu apartenența noastră la filosofie. Estetica trebuie să se asume în mai mare măsură ca filosofie a culturii, ca axiologie și ca ontologie”¹⁶.

Este cadrul cultural mai vast (a cărei necesitate este sugerată de la începutul analizei) în care „specificul estetic mai-mult-decât-estetic”¹⁷ poate fi detectat, judecat, apă-

rat..., și în care *esteticul* ne apare ca o noțiune deschisă, primitoare precizându-se pe măsură ce include în aria sa mult invocatul estetic-extraestetic, primul termen al sintagmei datorându-se unei laturi, de obicei ajutătoare față de cealaltă, efectiv „extraestetică”¹⁸ – exemplele cele mai la îndemână în acest sens fiind produsele industriale.

Natura, munca, relațiile umane sunt după Ion Ianoși „domeniile extraestetice impregnate totuși de prezența esteticului” cărora le acordă un loc special în **Schiță pentru o estetică posibilă**. Numitorul comun al acestora nu este altul decât „unicul nucleu” al *esteticului* pentru Ion Ianoși: „viața generică a omului, viață diversificată sub forma relațiilor, activităților și mediilor lui (inclusiv al mediului său natural înconjurător); și potențată din punct de vedere estetic de către produsul de artă”¹⁹. Obiectele care intră în sfera esteticului sunt din acest punct de vedere dintre cele mai diverse: de la corpul omenesc și exteriorizările sufletești, la industrie, urbanistică, natură și, în fine, privilegiate de Ion Ianoși, raporturile interumane și corelatul lor, sărbătoarea. Înțelegerea acestora din urmă cred că dă măsura originalității gândirii lui Ion Ianoși privitoare la estetic. „Relațiile dintre doi sau mai mulți oameni sunt iluminate de o idealitate pe care o sesizăm mai anevoie”²⁰. Corespondentul artistic al acestora îl reprezintă teatrul, așa cum sculptura pentru corporalitate, muzica și versul pentru viața sufletească, arhitectura pentru propensiunea productiv-constructivă. „Teatralitatea” necesară frumuseții relațiilor dintre oameni se manifestă cel mai bine în obiceiuri, ceremonii, sărbători formând toate acestea un „viu și vast teritoriu estetic, a cărui

substanță ideală beneficiază(...) și de o determinare reală, și de o realizare *în exterior*, manifestare în cele din urmă comparabilă cu obiectualitatea obiectelor înseși”²¹. A acelor obiecte, „bunuri” estetice pe care frumusețea și arta și le iau de oriunde „spre a le remodela în bunuri proprii”²². Modelarea, în afara actului creator, poate îmbrăca forma pură și simplă a evaluării și interpretării estetice a vieții cotidiene: „Sărbătoarea este matricea trăirilor noastre estetice, în însăși existența noastră cotidiană; când o celebrăm, ne asumăm spontan sau conștient, de fiecare dată, griji și plăceri regizorale. Orice sărbătoare își are sâmburele ei «teatral» ea este interpretată și reinterpretată de om într-o cunoaștere și recunoașterea voluptoasă a stărilor sale de fapt și de simțire. «Teatrul» își amplifică astfel sensul și rostul, confirmă înțelepciunea presupunerilor poetice străvechi și mereu actuale despre lumea ca teatru, viața ca scenă, omul ca actor”²³.

De asemenea un chip zâmbitor, politețea, disponibilitatea îndatoritoare, ajutorul dezinteresat, dialogul măsurat, îngăduința, iertarea, iubirea de cărți și cultivarea stării de sărbătoare așa, pur și simplu, fără o ocazie anume sunt, dincolo de expresia unui acut simț al „barochizării lumii”, *estetice*; tot așa cum estetismul (unul complicat, dezinteresat justițiar) este raportul care te determină să ții cu victima²⁴, să te solidarizezi, romantic (în sens baudelairian, ca mod de a simți, și nu ca privire îndreptată spre trecut) în numele egalității și fraternității cu cei năpăstuiți²⁵; deși nu ești de-al lor, deși respingi organic mitocănia²⁶.

Cu certitudine Ion Ianoși nu este pentru esteticul autonom vidat de opțiune etică. Pentru a ridica în plan es-

tetic viața, socotind-o un prilej pentru delectare și trăire estetică, bucurie și comunicare, pentru a satisface cerința autenticității, o anumită doză de „impuritate” este necesară, tot așa cum pentru a realiza esteticul în sublim este necesară renunțarea la plăcerea, destinderea, calmul, seninătatea, echilibrul, măsura – virtuți clasice pe care le implică simpla contemplare a frumosului, în schimbul unor *vicii* romantice: tulburarea, dizarmonia, dezechilibrul, încordarea, zbuciumul, exagerarea, înlocuirea reținerii, „austerității” cu entuziasmul necenzurat în fața ideii sau a cărții căreia îi aduci laudă; asumarea subiectivității în locul unei improbabile „obiectivități” pe parcursul jocului intelectual cu formula hegeliană a diferenței dintre „religia frumuseții și religia sublimității”, căutarea stendhaliană a fericirii, dar nu numai în frumusețe, ci și în înțelegerea de sine în celălalt (probând totuși o activă conștiință de sine). *Esteticul* înseamnă pentru Ion Ianoși cadrul reacțiilor frumoase și morale față de omenesc, un *estetic* al profunzimilor și al adeziunilor, al comunicării vii, deopotrivă emoționale și intelectuale. Este bogat și impropriu acest *estetic*, s-ar putea obiecta, este suprasaturat de încărcături străine, și obiecția ar fi întemeiată, dacă nu s-ar fi pornit de la ipoteza înțelegerii dialectice a *esteticului* definit prin contrarii reunite, care își conține totodată propria afirmație și negație la Ion Ianoși.

Modul de gândire, de înțelegere a *esteticului* presupune nu numai un mod de reflectare a experienței artistice în lumina experienței teoretice. Finalmente, excedați de artificialitatea gândirii reflexive, ne putem asuma riscul afirmației lui Borges, după care *esteticul* este acel „ceva ce

nu este necesar să fie definit” (ca dragostea, ca savoarea unui fruct, marea, câmpia...). Esența *esteticului* s-ar afla în frumusețea faptului estetic (fructul, marea, câmpia, dragostea, limbajul) și este o „senzație fizică”: „ori o simțim, ori n-o simțim” (*Poezia sau frumusețea ca senzație fizică*).

În această arie a indefinitului (încă și mai tentantă decât imprecizia verbului „a simți”...) putem încadra și datorită permisivității *esteticului* de care ne asigură Ion Ianoși, lectura sau amintirea care fac bine, refugiul în timpul mic al unei impresii, acea paralizie a voinței de a face sau de a valorifica (fie și în direcția „dezinteresată” a ideii), superficialitatea, un soi de devotament abstract, (nici moral, nici mistic) față de relativ și iluzoriu, față de un loc, un obiect, o ființă sau mai multe ființe umane pe care propriu-zis nu le cunoaștem, dar care intră în tiparul unei idealități făcute din senzații, intuiții, emoții, sublime neîmpliniri amestecate în ceva unic... *estetic*²⁷.

NOTE

¹ Ion Ianoși, *Opțiuni*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 176.

² Ion Ianoși, *Schiță pentru o estetică posibilă*, Editura Eminescu, 1975, p. 25.

³ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Idem*, p. 27.

⁵ *Idem*, p. 27.

⁶ Ion Ianoși, *Nearta-artă*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1982, pp. 16-17.

- ⁷ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 19.
- ⁸ *Idem*, p. 20.
- ⁹ *Idem*, p. 23.
- ¹⁰ *Idem*, p. 24.
- ¹¹ *Idem*, p. 24.
- ¹² *Idem*, p. 25.
- ¹³ *Idem*, p. 27.
- ¹⁴ Ion Ianoși, *Schiță pentru o estetică posibilă*, ed. cit., p. 58.
- ¹⁵ Ion Ianoși, *Nearta-artă*, vol. I, ed. cit., p. 28.
- ¹⁶ Ion Ianoși, *Opțiuni*, ed. cit., pp. 185-186.
- ¹⁷ Ion Ianoși, *Nearta-artă*, vol. I, ed. cit., p. 22.
- ¹⁸ Ion Ianoși, *Schiță pentru o estetică posibilă*, ed. cit., p. 28.
- ¹⁹ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁰ *Idem*, p. 41.
- ²¹ *Idem*, p. 41.
- ²² Ion Ianoși, *Nearta-artă*, vol. I, ed. cit., p. 20.
- ²³ Ion Ianoși, *Schiță pentru o estetică posibilă*, ed. cit., pp. 42-43.
- ²⁴ Ion Ianoși, *Opțiuni*, ed. cit., p. 6.
- ²⁵ Ion Ianoși, *Secolul nostru cel de toate zilele*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 51.
- ²⁶ Ion Ianoși, *Opțiuni*, ed. cit., p. 157.
- ²⁷ Această apreciere sintetică reunește idei susținute de Ion Ianoși în *Schiță pentru o estetică posibilă* (1975), *Nearta-artă* (1982) și, evident, *Estetica* (1978).

NOTĂ LA „DESPRE SUBLIM”

Gheorghe Vlăduțescu

*Motto: „Începutul? Un început
n-a fost niciodată.”*

Ion Ianoși

1. De multă vreme și se pare că definitiv, tratatul *Despre sublim* a fost dezlegat de numele lui Longinus. Ca bun platonician din școala lui Ammonios cum va fi fost, chiar dacă mai mult filolog decât filosof, (așa socotindu-l Plotin încă) ori tocmai de aceea, cu entuziasmul care îl apropie de stilul tratatului, sigur de redactare anterioară, Longinus a putut să treacă și destul de ușor și timp îndelungat, drept autorul acestuia. Venit dintr-o școală cu prestigiu, Longinus avea să ia ceva din acesta, fapt obișnuit, de altminteri, în asemenea situații. Atribuirea tratatului venea, tot ce se poate, chiar din celebritatea unui învățământ care, prin simplă participare, conferea virtuți în plus. În sine, nici Longinus nu va fi fost prea personal, nici *Despre sublim* nu este operă mare. Nu este exclus, de aceea, ca înconjurat ca de un halo de renumele școlii

(care îi atrăsese și pe Origene, pe Plotin), *Despre sublim* să fi venit către noi cum a venit, cu lumina intensă care avea să-l însoțească, dar de împrumut. Așa stând lucrurile, dacă stau astfel, problema ar trece în spațiul de interes al filosofiei „operei” și „receptării”, chiar a mentalului, în acela al esteticii-esteticului, parcă impropriu sau în care *Despre sublim* aduce, orice s-ar spune, cu o scriere minoră. Aceasta cel puțin, în limitele unei estetici filosofice. Pentru că, în mai mică măsură *dinspre* filosofie, adică de filosofie a sublimului, tratatul este „de critică literară”¹. Adevărat că, aceasta, făcută bine, însă cu timpul, mereu mai cu interes doar pentru epocă. Astfel încât, în cele din urmă, tot o problemă de receptare.

2. Mai mult filolog decât filosof, ca de altfel, și Longinus, autorul tratatului se aplică mai cu seamă poeziei, crezând-o mai în stare de a ridica sufletul „la o anumită înălțime” în zona extaticului, adică Platonizant, da, numai că slab, extazul, în tratat, fiind definit printr-o deosebire (dacă nu opoziție) față „de ceea ce-i convingător și plăcut” (I). Autorului anonim nu i se prea potrivește platonismul; de altfel nici nu pare a-l fi urmărit îndeaproape. Nu-i place stilul lui Platon (ca un puhoi fără vuiet; XIII) și foarte probabil, îl nemulțumește punerea sublimului în condiția iraționalului: „După cum corăbiile sunt mai primejdute când sunt lăsate în voia lor, fără nici un meșteșug, fără sprijin și fără greutatea din fund, tot așa se întâmplă cu sublimul, dacă-i lăsat în voia firii și a neștiutoarei îndrăzneii a firii. Sublimul adesea are nevoie de îmboldire dar și de frâu” (II).

Trăind în mediu neoplatonic, poate chiar în manieră neoplatoniciană (extatica lui Ammonios, aceea a lui Plotin), Longinus, era, totuși, platonizant. Nu însă în modalitate de școală, care dintre neoplatonici va fi fost? Neoplatonismul-neoplatonisme, ca în genere, fenomenele similare (așa zicându-le, neo-logice): neoaristotelismul (ca și acelea de mai târziu: neoaugustinismul, neothomismul, neokantianismul, neohegelianismul) nu sunt în simplă prelungire școlară-doctrinaristică. La rigoare nu au nimic din filosofia primară, cât aceasta este o construcție determinată. Ele sunt reconstrucții distincte, dar într-un stil, în acela sub al cărui semn stau, ca o altă modalitate, complementară celorlalte, de reinstituire filosofică a minții noastre.

Fără să fi avut statura lui Plotin, Longinus gândea însă ca acesta, platonizant. Și mai înainte de toate era un filolog. La Plotin îi plăcea „extraordinar stilul, gândirea atât de densă și maniera cu adevărat filosofică de a pune problemele” și îi cerea lui Porphyrios, din *Enneadele* editate de acesta, mai ales tratatele *Despre suflet* și *Asupra ființei* (*Viața lui Plotin*, 19).

Autorul tratatului însă aduce cu un aristotelician. Sunt multe asemănări cu *Poetica* Stagiritului, păstrând, totuși distanța, semnele de organizare fiind altele, iar valoarea aproape de necomparat, modelul rămânând model și copia copie. Retor și gramatician, pe cât pare, anonimul alegea să plaseze sublimul în câmpul corespunzător. Influența era aristotelică, posibil că mult mijlocită și, de aceea folosită foarte liber. Respingerea lui Caecilius, autor și acesta al unui opuscul despre sublim, este ca

a unui „neoaristotelic la extrem”, de fapt a unui spirit mimetic și, în acest fel, dogmatic².

De la Platon la Plotin, în linie platonică-platonizantă, deci estetica frumosului (și, în prelungire, aceea a sublimului) ținea de proiecția metafizică. În tradiție aristotelică, în schimb, perspectiva asupra artei în genere era paideică, aceasta însemnând că preponderent în ordine cogniționistă și psihagogică. Distinct de convingere și mai presus, copleșind sufletul, sublimul, poate un irațional, se cuvine însă bine supravegheat rațional. Lăsat „în voia pomirii și a neștiutoarei îndrăzneli a firii”, ce ar mai fi? Paradoxal, deci, cam asemenea corabiei care pentru a pluti îi trebuie o greutate anume, sublimul ar avea nevoie de un canon. Tratatul, astfel, micșora sublimul, academizant (în sens modern). Nu cumva însă, în acest fel, ca estetica dintr-o adnotare a lui Valéry, posibilă o canonică a sublimului, sublimul dispărea, sau oricum cădea din condiție, ceea ce este același lucru?

În contra lui Caecilius, autorul acestui alt tratat despre sublim era, totuși el însuși un aristotelician, doar că mai puțin doctrinaristic, atașamentul său fiind mai curând de metodă. În secolul I când se prezumă a fi scris tratatul, nici neoplatonismul nici neoaristotelismul nu sunt ca fenomene neo-logice prea individualizate. Încă mai stau în preajma (umbra) modelelor, de unde, atâta cât sunt, dau impresia mai degrabă de avataruri, dar, oricum pentru formele deja clasicizate ale filosofiei grecești, în special pentru platonism și pentru aristotelism, veacul I este de reșezare chiar dacă deocamdată, eclectic. Cu avans mare, platonismul cam acoperă aristotelismul. De aici (și

de acum) despărțirile însă și inițiativele de articulare, totuși, prin subordonare. Eclectismul veacului pregătește, de fapt, mari limpeziri ce aveau să vină, cu Plotin, cu Proclus.

Încă din secolul trecut (I, ante) Piso (ca personaj) era pus de Cicero să îndemne la actualizarea lui Platon și Aristotel, deopotrivă: „Îndreaptă-te spre ei... Căci din scrierile și preceptele lor poți deosebi toate cunoștințele necesare unui om liber: cunoașterea completă a istoriei, o elocință desăvârșită și elegantă, precum și o varietate de cunoștințe atât de mare încât doctrina lor este indispensabilă în orice acțiune mai importantă” (*De finibus*, V, 7). Punându-i alături ca „pedagogi”, Cicero, totuși, îi diferențiază după cum, unul, Aristotel va fi fost, așa zicând, cu precădere un științific, în timp ce Platon, metafizic. Cu timpul, distincția se radicalizează, ajungându-se, în școala lui Proclus ca aristotelismul numai ca logică să fie o propedeutică la filosofie, care era platonică.

Revenind nu este exclus ca, aristotelicieni și Caecilius și autorul tratatului *Despre sublim* (atribuit lui Longinus), primul să fi fost în sens doctrinaristic, în timp ce al doilea, metodic. Aceasta ar însemna că scriitorul neștiut al tratatului aristotelic în limitele metodei (ale poieticii, ca știință), cu aceasta își tăia cale către platonism, pentru o reconstrucție a sublimului cu mijloacele acestuia. Reușita era parțială, locul de întâlnire a celor două modele este și de despărțire, dar faptul se cuvine a fi luat în seamă, marcând poate în această ipoteză, începutul celei de a doua istorii a platonismului, ca două fețe ale aceluiași întreg.

Aristotelician (postaristotelician) unul alegând dimensiunea doctrinaristică, în genere cea mai slabă, a unei filosofii, aristotelician (foarte posibil, detașat) și în același timp prin deschidere către, un platonician altul, Caecilius și, zicându-i astfel, Ps. Longinus, în durată mai lungă, participau deci la săvârșirea (desăvârșirea) acestui întreg.

3. Tradus de C.I. Balmuș (1935) și, astfel, reeditat în 1970 de D.M. Pippidi (*Arte poetice. Antichitatea*), cercetat de Ion Banu din perspectivă filosofică, tratatul este integrat într-o estetică extrem de cuprinzătoare de Ion Ianoși, autorul unei trilogii de mare relevanță: **Sublimul în estetică** (1983), **Sublimul în artă** (1984) și **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987). În aceste condiții, operațiunea duce la un rezultat pe măsură. Prima, nu cea mai tare, dar necesară este dinspre istorie sau făcută cu mijloacele acesteia. Ea însă este, așa zicând, de documentare, deși nu în sine, de altminteri ce au a fi *în sine*: istoria filosofiei, istoria esteticii, istoria literaturii, istoria religiei? Mai apropiate, primele două, poate se aplică faptului istoric pentru a identifica mecanismele care îl trec din această condiție, primară, în aceea de argument. Altfel, lectura „istorică”, cel puțin în istoria filosofiei ca și în aceea a esteticii, nu prea mai dau seamă de un interes stăruitor. Aici „răsturnarea copernicană” de care vorbea Kant este mai „acasă” la ea decât oriunde. Așadar, nu „observatorul” se învâртеște în jurul „faptului”, ci „faptul” este determinat să primească semnificații sau funcții, semnificații și funcții, contextual.

În „anatomia” sa faptul, generic vorbind, este deslușit. Revenirea la el, cât și cum există, nu prea aduce cu stăruința necesară ci, mai curând, cu obstinația inutilă. Or, încă o dată, lectura istorică, intenționată ca oricare alta, se fixează în fenomenologia faptului întrucât este deschis. Profesorul Ion Ianoși are dimensiunea exactă a esteticii sublimului din tratatul lui Ps. Longinus și de aceea procedează cum procedează, în genere cu „istoria”.

Cine crede că istoria este pur și simplu trecut și că faptele ei sunt, eventual, doar ca piese într-un muzeu poate să treacă lesne peste (sau pe lângă), în acest caz, tratatul lui Ps. Longinus. O conștiință intens prezenteistă pune între sine și „trecut” prezentul însuși, ca blocaj. Ca un narcisic pe dos, ignoră „ochiul” de apă al „personajului” mitic. Pentru un prezenteist, întrucât ceea ce este, în instanța aceasta, este și valoric, „trecutului” i se „ia” orice relevanță. Doar, ceea ce *a fost*, pentru că *nu mai este*, nu are cum să aibă valoare.

Ion Ianoși are percepția exactă a tratatului *Despre sublim* în existența sa istorică. De aceea este și rezervat față de el. Numai că „rezerva” este metodică. Schematizându-l, parcă, dar, de fapt, trecând mai în față substructura, aceea care dă seamă de chiar „ontologia” operei, îl proiectează în „evenimentele” succedente ca în oglinzi, mereu măritoare. Astfel încât, cu fiecare alt moment, dimensiunile „sublimului” din tratatul cu autorul necunoscut sporesc. Știm mai mult și mai multe despre tratat, îl percepem mai exact pe măsură ce ne depărtăm și, deci, îl privim indirect, în imaginile succesive, mai lămuritoare.

Având știința și arta de a scrie o carte, Ion Ianoși face ca **Sublimul în estetică** să fie despre Ps. Longinus prin întreaga istorie (ca sistem) de la Platon la contemporanii noștri, ca și, nemaiinteresând timpul, despre Platon, prin Ps. Longinus, prin Boileau, prin Schiller, prin Schelling. Acesta este avantajul „sistematicianului” care știe ce este „istoria” și cum s-o citească, admitându-se și ca un istoric, dar „nepredisus la o perspectivă unică sau la factologia lipsei de perspectivă”³.

NOTE

¹ K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 112.

² Ion Ianoși, *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 42.

³ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 235.

URMĂ ȘI AURĂ SAU SUBLIMUL ȘI ÎNȚELEPTIREA ARTEI ABSTRACTE

Mădălina Diaconu

În anii optzeci vedea lumina tiparului la noi o trilogie consacrată sublimului, sub semnătura profesorului Ion Ianoși și cuprinzând **Sublimul în estetică** (1983), **Sublimul în artă** (1984) și **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987). Zece ani mai târziu, în **Exercițiul bibliografic** cu care se deschide volumul de față, autorul își reafirmă adeziunea la ideile exprimate atunci. Temperament clasic, dar cu „ispite” romantice, după cum singur recunoaște, având o sensibilitate modernă, neliniștită, atentă la ambiguități și la „dialectica” fenomenelor, dar fără a pierde din vedere marile valori ale culturii din toate timpurile, domnul Ianoși nu putea să nu fie atras de sublim.

Trebuia ca admiratorul lui Bach, Kant și Hegel, al Vienei baroce a Mariei Tereza și al Petersburgului imperial să scrie o lucrare despre **Romanul monumental**. Trebuia ca acest senior al spiritului, de o uimitoare modestie, să fie preocupat de impuritatea domeniului estetic, atât pe plan general, în **Nearta-artă**, cât și în particular, în cazul

sublimului, pentru că a avea stil – ceea ce profesorul și în primul rând domnul Ianoși o dovedește cu prisosință – este prin excelență un spațiu de joncțiune a esteticului cu eticul și cu sfera existențială în genere. Trebuia ca acela care se situează mereu de partea taurului din coride (**Opțiuni**) să fie om „de stânga” și apărător al marilor valori ale culturii ruse în anii nouăzeci, într-o cultură predominant „de dreapta” și filooccidentală. În fine, trebuia ca Domnia sa să ne reamintească de sublim atunci când acesta părea să fi devenit o categorie desuetă.

Chiar și pentru cei lipsiți de preocupări estetice tema sublimului reprezintă un caz privilegiat de exersare a unei gândiri bazate pe ambivalențe și pe jocul mărginirii reciproce a contrariilor. De aceea concluziile la volumul **Sublimul în estetică** ar trebui, poate, intitulate „Exerciții de gândire dialectică”. Termenul însuși de dialectică pare privit astăzi mai degrabă cu rezervă, uitându-se întreaga tradiție a idealismului clasic german și școala de teologie dialectică, dimpreună cu ambiguitățile din gândirea lui Heidegger, Merleau-Ponty și Derrida. Ne-ascundere, chiasm, *φάρμακον* – toate sunt concepte prin excelență ambivalente, spațiu de joc al contrariilor, în absența, totuși, a *sintezelor* dialectice. La fel de echivoc este sublimul și poate tocmai de aceea, după reculul ce a urmat în teoretizarea sa în prima jumătate a secolului nostru, după excesele de gesticulație patetică și de grandilocvență romantică și neoromantică, sublimul a început să fie reabilitat în ultimele decenii (W. Weischedel), de data aceasta în legătură cu experimentele artistice contempo-

rane și mai ales cu arta abstractă (J. F. Lyotard). Încă din teoriile tradiționale, de secol al XVIII-lea, sublimul era considerat locul unei tensiuni nerezolvate, în care plăcerea era asociată cu înfricoșătorul, înfrângerea naturii sensibile din noi cu celebrarea naturii raționale (Burke, Kant, Schiller). Concluziile la **Sublimul în estetică** multiplică aceste „contradicții”, pornind chiar de la etimologia termenului (*sub-limen* ca prag de sus) și descrie fenomenul drept limita superioară a sensibilului, care deschide, ca atare, esteticul spre domeniile suprasensibile ale eticului, ale metafizicului și religiosului. Sublimul este expresia legăturii dintre relativ și absolut, locul de întâlnire dintre emoțiile cele mai intense și raționalitatea cea mai eterată, având un orizont subiectiv-obiectiv propriu ontologiei axiologice. Autorul avertizează că „sublimul scapă din strânsoarea oricărei determinări univoce”¹ – el este puntea îngustă de pe care se poate aluneca în ridicol sau trambulina ascensiunii către sacru, pendulând între frumos și bine și împăcând sensibilul și raționalul.

„Sublimul este de aceea nimerit pentru o anumită artă care s-a maturizat și înțeleptit, care a cunoscut gustul înfrângerilor și insuficiențelor nu într-o irosire, ci într-o regăsire a ei. /.../ Sublimul se potrivește tocmai unei arte care să nu mai fie pură artă, unei filosofii care să nu mai fie pură filosofie – ci poate tocmai artă...”² – scria profesorul Ianoși în 1983. Ulterior el va înregistra în **Sublimul în artă** semnele renașterii acestuia în arta secolului al XX-lea, în strânsă legătură și cu maladiile care au bântuit istoria contemporană. În același timp, fostul fenomenolog

Lyotard își proba aderența la valul postmodernist de revenire la tradiție prin comentariul foarte avizat la *Analistica sublimului* a lui Kant și prin studiile despre sublim și avangarda plastică. Picturile și sculpturile din anii cincizeci ai artistului abstract american Barnett Newman sunt, după Lyotard, expresie a sublimului, asociat atât cu ideea de ocurență, cu conceptul heideggerian de *Ereignis* și cu lévinasianul *il y'a*, cât și cu idei veterotestamentare cu privire la Geneză și la reprezentarea nonreprezentabilului. Contradicțiile nu mai iau naștere aici între subiectiv și obiectiv, sensibil și nonsensibil (perechi conceptuale atașate gândirii „metafizice”), ci între prezență și absență, între inexprimabil și reprezentare. Operele lui Newman devin „îngeri”, în sensul că – spre deosebire de arta figurativă, unde receptorul caută în spatele significantului un mesaj transmis de autor –, tabloul lui Newman „nu anunță nimic, ci este însuși mesajul”³. Artă nu mai reprezintă, ci lasă „obiectul” să acceadă la prezență, tabloul nu mai povestește, ci exclamă: „Iată-mă!”; singurul sens al tabloului este de *a fi*, așadar de a fi prin el însuși un eveniment vizual. Opera plastică devine loc al ocurenței ființei care se oferă, iar privitorul este mai puțin cel ce decodifică un presupus mesaj, cât „urechea atentă la sunetul care străbate tăcerea”⁴. Autorul dispăre, ducând la desființarea triunghiului estetic artist-operă-receptor și la înlocuirea sa printr-o relație dialogică, de coapartenență între vocea operei „angelice” și privitorul-ascultător. O astfel de relație este după Lyotard mai apropiată de cea etică decât de orice estetică sau poetică. „Subiectul” operei este, așadar,

în locul unei teme (*quid*) un eveniment, un *quod*, faptul că se întâmplă ceva, că asistăm la o apariție sau la un început (celebra instituire, *Stiften*, atribuită de Heidegger poeziei). Raportarea lui Lyotard la interpretările clasice, preromantice ale sublimului este astfel ambivalentă. Pe de o parte, el reabilitează – nemărturisit împotriva lui Hartmann – ideea plăcerii negative și indirecte în cazul sublimului; ea devine rezultatul unei „negări a negației”, în sensul că sublimul apare în urma suspendării amenințării că nu se va mai întâmpla nimic, asemenea mâinii lui Avraam, ridicate asupra lui Isaac și oprite în ultima clipă de la săvârșirea sacrificiului: „Este sublim faptul că acum și aici există acest tablou mai degrabă decât nimic”, afirmă Lyotard⁵. Pe de altă parte, în dezacord cu lucrările clasice de tipologia artelor și în consonanță cu apropierea artelor plastice de muzică în arta de avangardă, el introduce timpul în artele „statice”. Deja Heidegger enunța sibilinic în poeme din anii '60 – '70 depășirea diferenței ontologice în arta lui Braque și a lui Cézanne, ca transformare miraculoasă a diversității realului (*Mannigfaltiges*) și a pliului ontologic dintre ființă și ființare (*Zwiefalt*) într-o simplitate unică și enigmatică (*Einfalt*)⁶. Ulterior vor apărea tot mai mulți teoreticieni adepți ai ideii introducerii temporalității în artele considerate în mod tradițional statice.

Admițând asocierea făcută de Lyotard între teoria sublimului și arta abstractă (și ea ni se pare evidentă începând deja cu rayonismul, trecând prin Malevici și Brâncuși și până la Chillida), este firesc să ne întrebăm care este miza acestei redescoperiri teoretice a sublimului? Dat fiind

faptul că teoria modernă a sublimului are drept presuposiție tacită o anumită ontologie dualistă și o antropologie și psihologie bazate pe separarea facultăților umane (rațiune-instinct, natură rațională-natură sensibilă, instinct de conservare-sentiment social etc.), mai poate fi oare acceptată astăzi fără modificări o asemenea teorie? Și mai are sens să salvăm sublimul, în condițiile în care lucrările de estetică nu mai vorbesc în genere despre categorii estetice? Dar poate că tocmai heteronomia sublimului este aptă să favorizeze adaptarea teoriei estetice conservatoare, care se încapățânează să susțină teza fenomenologică a purității „conștiinței estetice” în fața unui „obiect estetic” la fel de pur, la realitatea artistică actuală, atât de deschisă către celelalte domenii și în primul rând spre sfera etic-existențială. Avantajele păstrării ideii de sublim nu rezidă însă atât în considerarea sa în continuare drept o categorie estetică ori drept calificativ valoric suprem, cât mai degrabă în folosirea lui drept un „câmp de trageri”, un loc de exersare exemplară a gândirii potrivite domeniului estetic. Sublimul contribuie, *cel puțin în artele plastice*, la:

1. introducerea noțiunii de timp, și anume la un nivel mai profund decât cel al uzurii fizice ori al istoriei interpretării;
2. configurarea unei estetici aporetice, dinamice, bazate pe caracterul paradoxal al domeniului estetic;
3. evidențierea primordialității negativității și a vidului activ, formator în artă;
4. relevarea dispozițiilor fundamentale ale alterității și, legată de aceasta, înlocuirea logicii nominativului (prezentă încă în estetica fenomenologică) printr-o logică a cazurilor secundare și
5. (re)descoperirea funcției per-

formative a artei. Toate aceste trăsături, ce urmează a fi discutate pe rând, pot fi sintetizate în pendularea esteticului între ființarea ca urmă și ființarea ca aură.

În ce privește temporalitatea în artele plastice, precizăm că ea nu se reduce la cele două ipostaze ale timpului „consumator”, văzut fie ca timp ce alterează suportul fizic al operei (de la lat. *consumere* – a folosi, a cheltui, a consuma, a prăpădi), fie ca timp ce împlinește opera în cadrul unor interpretări succesive (*consummare*, ca încheiere sau însumare, ca împlinire și desăvârșire). Ambele forme ale timpului sunt poate secundare, derivate dintr-o temporalitate originală, iar aceasta ar consta din acel proces de *réalisation* care-l obseda pe Cézanne în ultimii săi ani și care a fost interpretat de Rilke drept *Dingwerdung* sau ca proces de naștere a lucrurilor dintr-un sistem coloristic și din așa-numitele „senzații colorante”. Ca trecere de fapt de la abstract la concret, „realizarea” preschimbă opera de artă dintr-un *ergon* sau produs al unei deveniri într-un infinitiv lung, într-o lucrare. Opera este *Werk* ca *Wirken*, este însăși acțiunea de „depășire” a diferenței ontologice, pe care, după Heidegger nici chiar gândirea n-o poate săvârși. Pe altă filieră conceptuală se reafirmă astfel aprecierile lui Lyotard despre sublim în arta lui Newman: opera de artă este *physis*, înțeleasă ca putere interioară de a crește, ori *makon*, locul din expresia „a avea loc” sau „a se întâmpla”, „a surveni”. Datorită dinamismului său, legat de apariția sensibilă a nonreprezentabilului, sublimul trimite la opera de artă ca „loc” al simbiozei spațiului și a timpului. În cazul operei plastice, spațiul

și timpul nu sunt încă desprinse din intricația lor și acest lucru apare cel mai evident în arta abstractă, acolo unde acest joc al coapartenenței reciproce spațio-temporale nu este încă alterat de variantele mai complexe ale spațio-temporalității naturale, istorice ori culturale, implicate în formele figurative. În opera văzută drept pură ocurență, timpul este instituire sau deschidere a locului, iar spațiul, ca loc, o stranie condensare a timpului.

Geneza operei apare, de aceea, ca un fel de drum în jos, în care spațiul însuși se solidifică în materie: unul din aforismele sculptorului abstract Eduardo Chillida descrie chiar materialul drept „un spațiu mai lent”, astfel încât opera devine o trecere de la vidul spațial la plinătatea formei: „La fel cum volumul sonor în muzică umple liniștea cu o vibrație tensionată, nici volumul din sculptură n-ar fi posibil în absența vidului spațial. În el vibrația formei se extinde dincolo de granițele ei și ambele, spațiu și volum, dau naștere laolaltă, din structurile posibile ale formei, întruchipării sale definitive. Ritmul este determinat de formă, se înnoiește o dată cu aceasta, dar sălășluiește, de asemenea, în interval – aș spune că mai ales în interval, în intervalul modulațiilor și al variațiilor sale”⁷. În mod semnificativ, afirmațiile sale despre raportul dintre vid și formă consună cu considerațiile heideggeriene de la sfârșitul conferinței despre *Artă și spațiu*, care sunt influențate de intuițiile lui Chillida. De la *Serpentina* lui Matisse, trecând prin *Femeile* lui Archipenko, torsurile lui Laurens, *Figurile culcate* ale lui Moore, sculpturile cinetice ale lui Calder, construcțiile lui Gabo și ale lui Max Bill

și până la *Locul întâlnirilor, Pieptenii vântului, În jurul vidului* ori construcțiile în alabastru ale lui Chillida, în fine până la acea monumentală operă sculpturală care este Biserica Sfintei Treimi a lui Wotruba, sculptura modernă se opune tradiției artistice europene a privilegierii plinului și a formei compacte față de vid și față de spațiu ca atare. Până târziu, spațiul apare mereu în arta occidentală drept cadrul în care este plasat obiectul sculptural sau cel mult drept volum al formei materiale, având, prin urmare, pasivitatea recipientului. Vidul nu ar fi altceva decât negativitatea *derivată* din pozitivitate, nimicul conceput privativ; el neliniștește și displace europeanului, îl nemulțumește și îi creează o stare de disconfort. Sculptura trebuie să fie asemenea ființei pline, compacte, sferice parmenidiene; o ființă poroasă este tot ce poate fi mai angoasant. Dar tocmai de aceea aici este locul de unde poate țâșni sublimul. O identificare a importanței deținute de conceptele de vid, pauză ori interval în artele plastice contemporane, atât în sculptură, cât și în pictură (prin serialism, artă meditativă etc.) ar putea oferi un interesant punct de joncțiune între Occident și Orient, între teoria europeană, metafizică a sublimului și, de pildă, budismul Zen. (De altfel nu puțini sunt artiștii abstracți care se revendică de la tradiții spiritual-religioase orientale.) Negativitatea devine condiție de posibilitate a pozitivității, plinul se sprijină în mod paradoxal pe gol, forma materială este periferia unei geografii „neoplatonice”, emanatiste. Plinul nu e altceva decât dilatarea sâmburelui vid, care prin îngreuiere devine materie; golul nu mai este

rezultatul vidării volumului plin, ci, dimpotrivă, forma este o iradiere a vidului, liniștirea tensiunii într-o configurație. Altfel spus, opera de artă devine urmă și încifrare a unei tensiuni ajunse la apariție.

Urma, concept uzitat în filosofii aflate la limita fenomenologiei (Lévinas) și în cele postfenomenologice (Derrida, postmodernismul lui Mark Taylor ș.a.), este vestigiu al unui trecut absolut, al anacronismului însuși; de altfel, motivul urmei a fost introdus conceptual ca replică la primatul fenomenologic al prezentului. Pe de altă parte, aura este sinonimă cu faptul iradierii și, de aceea corespunde încă arsenalului terminologic al fenomenologiei (nu întâmplător ea apare, chiar dacă doar implicit, la Dufrenne). Văzută prin prisma teoriei sublimului, opera de artă este însă deopotrivă aură (ca apariție) și urmă (ca loc al apariției). Nu avem prin aceasta pretenția originalității – despre operă ca apariție a ideii ori ca străbateră a straturilor, de la cele ideale până la cele fenomenale, s-a vorbit în tratate celebre de estetică, de la Hegel și până la Hartmann. Ne interesează mai degrabă aici faptul că ideea de sublim este paradigmatică pentru această simultaneitate paradoxală a urmei și a aurei. În termenii filosofiei moderne, sublimul reprezintă pragul dintre sensibil și suprasensibil, loc deopotrivă al comunicării și al separării, al epifaniei „suprasensibilului” și al preluării ascensionale a „sensibilului” în „suprasensibil”. Preferăm să înlocuim modelul vertical al sublimului, tipic gândirii metafizice, printr-unul circular, în care opera de artă este în același timp centrul (vidul activ) și circumferința (forma mate-

rială). „Sensibilul” și „nonsensibilul” sunt înlocuite de prezență și de absență, respectiv de prezența-absență a aurei și de absența-prezență a urmei. Pe de o parte, aura luminează și dezvăluie, dar – ca și în cazurile concrete – orbește tocmai prin strălucirea apariției sale și, ca atare, ascunde. Pe de altă parte, urma este o prezență reică în care se certifică o Prezență de domeniul trecutului, al unui trecut ce nu poate fi nicicând actualizat pe deplin. Corelarea tradițională a sublimului cu domeniul religiosului ne readuce în amintire echivocitatea termenului de epifanie; el este semn al prezenței și al apropierii, al fenomenului în sensul său original, dar – ca *epifenomen* – păstrează o distanță iremediabilă față de centru.

Acest joc paradoxal al apropierii și al depărtării, al prezenței și al absenței, caracteristic în cel mai înalt grad sublimului, ne sugerează că gândirea sublimului ne poate introduce în estetica aporetică, văzută ca teorie a paradoxurilor proprii domeniului estetic. Așa cum gândirea în contrarii rămâne îndatorată metafizicii, și această estetică aporetică ar trebui să fie doar modalitatea prin care o nouă estetică să înceapă să se desprindă de cea modernă, rămânând totuși cu un picior în ea. Teoria sublimului ne poate ajuta în acest sens prin relevarea sa drept un fenomen antinomic. În același timp, deși nu poate fi înțeles în afara presupuzițiilor sale ontologice, gnoseologice și antropologice, specifice filosofiei moderne a subiectivității, sublimul este un cal troian introdus în incinta esteticii moderne, din cel puțin două motive: mai întâi, el se opune tendinței de autonomizare a valorilor și a dome-

niilor culturale corespunzătoare acestora, prin deschiderile sale către „neartă”; apoi – și poate în primul rând –, sublimul se asociază cu alteritatea.

În ce privește ultimul aspect, este cunoscut faptul că estetica apare ca disciplină distinctă în strânsă legătură cu marile sisteme ale filosofiei moderne, iar aceasta se caracterizează printr-o așa-numită „logică a nominativului” sau printr-un primat al eului față de non-eu, al subiectului față de obiect, al identității în raport cu alteritatea. Fenomenologia husserliană însăși, ca prelungire contemporană a idealismului, exprimă o astfel de logică. Dar până și evoluția din cadrul curentului fenomenologic, reliefând tendința de „defenestrare” a eului, prin descoperirea ideii de lume subiectiv-obiectivă și chiar prin preschimbarea eului într-un „ostatic” al celuilalt, ilustrează, o dată cu deplasarea accentului de pe probleme cognitive pe aspecte ontologice, o deplasare generală de la logica nominativului către logicele cazurilor oblice. Acestea din urmă desființează relația de subordonare a alterității față de eul garant al identității și afirmă sau coapartenența relatelor (Heidegger, sub forma logicii genitiv-dativului), sau reciprocitatea acestora (personalismul dialogic buberian), ori ajung chiar să inverseze relația din filosofia modernă, subordonându-l pe eu față de Celălalt (Lévinas). Or, teoria sublimului duce la o implozie a filosofiei moderne a identității, în măsura în care sublimul – privit fie și numai sub aspectul efectelor sale „psihologice” – se asociază cu dispozițiile fundamentale ale alterității, cum ar fi: uimirea, mirarea, atracția, surprinderea, bucuria,

admirația, entuziasmul și fascinația. Spaima față de alteritate, înțeleasă substantival („străinul”) ori modal („cu totul altfel”), se regăsește în cazul sublimului, de pildă în asocierea sa cu teribilul și cu tragicul în teoria romantică. Totuși sublimul supracompensează această angoasă, probabil ancestrală, și o convertește într-o experiență pozitivă a alterității, ceea ce face din sublim o categorie prin excelență a elevației, și anume prin alteritate. Din acest punct de vedere, al deschiderii către alteritate, sublimul poate fi recuperat în teoria artei contemporane, care – atunci când nu se lansează în exemplificări ale unor obscure teorii metafizic-religioase despre o alteritate înțeleasă substantival („Celălalt”) – de cele mai multe ori celebrează straniețatea lumii cotidiene și implică, așadar, în mod evident ideea unei alterități modale.

În fine, aminteam că teoria sublimului poate susține teza despre funcția performativă a artei. „Există o sfințenie a trăsăturii în sine”, remarcă Lyotard în legătură cu sublimul în arta abstractă; și tot el recunoștea, ca și Klee, că „linia are ceva absolut radical și ontologic”⁸. A trage o linie pe o suprafață semnifică, după el, a produce un minimum de sens; aceasta are caracterul sărăcăcios al unei arte povera, dar și o simplitate aproape mistică și care trimite la originar. A desena o linie înseamnă a împărți o foaie de hârtie, a produce o minimă schimbare în lume, a croi un drum unei organizări a lumii. O simplă linie devine astfel apogeu al puterii și al renunțării, iar indigența simplității sale amintește de ambiguitatea vidului, fiind, ca și acesta, în același timp totul (în chip potențial) și nimic

(întrucât rămâne încă în spațiul posibilului). Considerații surprinzător de asemănătoare formulează același Chillida, atunci când scrie: „Într-o linie ai legat lumea, printr-o linie ai împărțit lumea: a desena este un lucru minunat și înspăimântător”⁹. Dar „minunat și înspăimântător” este tocmai sublimul! ... Opera de artă devine, deci, în primul rând lucrare, apariție, instituire, iar decodarea mesajului și a structurii operei lasă locul unei descoperiri a energicii și a traseelor sale. Dacă ființei pline îi corespundeau insulele de sens, legate prin punți de către interpret, ființa poroasă se mișcă pe canale. Spațiul plastic modern nu mai este recipientul pasiv, ci locul formei, „respirația ce dilată forma și o lasă apoi să se comprime din nou” (Chillida). Concomitent, forma plastică se eliberează de greutatea materiei în favoarea vibrației muzicale: vidul „pune în mișcare materia care-l cuprinde, îi determină proporțiile, îi scandează și-i ordonează ritmurile”¹⁰. Artele plastice, considerate până acum în mai mică măsură apte să releve sublimul, și atunci folosindu-se mai ales de monumentalitate și de clarobscur, se apropie astăzi de sublim prin medierea muzicii și, implicit, a temporalității. Profesorul Ianoși avea dreptate să evidențieze persistența sublimului în sculptura și în pictura contemporană: au dispărut numai amploarea și patetismul lipsite de măsură ale „sensibilității” romantice, însă sublimul, ca loc al pragului, nu poate dispărea, pentru că definește însăși condiția de a fi a esteticului.

În jocul relației reciproce dintre artă și filosofie, noile forme de sublim în artă, impersonalizate și sobre,

lipsite de raportarea ostentativă la public și eliminând măsura umană a tuturor lucrurilor, trebuie corelate cu un nou tip de gândire, care să renunțe la aroganța gânditorului de profesie, a „spiritului cugetător”, în favoarea disponibilității ascultării și a Celeilalte părți. Rămâne de văzut în ce fel teoria sublimului poate servi nu numai esteticii aporetice, și anume ca un caz privilegiat de exercitare a unei gândiri relaționale, ci și în continuare, în adaptarea teoriei estetice la practicile artistice actuale. Și poate că prima lecție pe care ne-o oferă tema sublimului, mai ales astăzi, este de a salva estetica sacrificând pretinsa puritate și autonomie a esteticului. Iar din acest punct de vedere preocupările de o viață ale profesorului Ianoși de a asocia arta, „moralitățile”, filosofia și religia sunt mai mult decât instructive. Trebuie să ne mai întrebăm totuși și dacă stabilirea de relații „pe orizontală”, în spiritul interdisciplinarității, nu este posibilă cumva datorită unei relații „pe verticală”, ceea ce ar muta centrul de interes de pe interacțiuni și condiționări în interiorul *diversității*, pe diferențieri în condițiile *identității*. De asemenea, ne tentează „sublimarea” și, implicit, neutralizarea temporalității istorice în artă într-o temporalitate a „realizării”, după formula lui Cézanne. Poate că însăși accentuarea funcției performative a artei ne obligă la aceste modificări: contează în primul rând *orientarea* și doar apoi forma de manifestare a acesteia în acte culturale distincte, de genul creației artistice, al religiozității ori al construcției teoretice. În mod paradoxal, o astfel de retragere a operei în spatele atitudinii autorului (în sensul că nu mai

contează atât *opera*, cât *gestul* creator, și mai puțin *gestul* cultural, cât *orientarea* care l-a generat) nu ar trebui să ducă la o explozie de „gesticulație genialoidă”, care îi repugnă domnului Ianoși, ci, dimpotrivă, la o creație de valoare. Sublimul ne poate învăța atât de dificilul acord dintre faptul de viață și faptul de cultură, sfărâmat de obicei între sfîntenia sterilă și performanța livrescă.

NOTE

¹ Ion Ianoși, *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 229.

² *Ibidem*, p. 250.

³ Jean François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Ed. Galilée, Paris, 1988, p. 90.

⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁵ *Ibidem*, p. 105.

⁶ Martin Heidegger, *Denkerfahrungen (1910-1976)*, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 115 și 163.

⁷ *Eduardo Chillida*. Neuer Berliner Kunstverein, 1991.

⁸ Jean François Lyotard, *Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit*, în: J.F. Lyotard, N.J. Derrida, F. Burckhardt, G. Daghini, B. Blistène, Th. Chapus u. dem Team des CCI – *Immaterialität und Postmoderne*, Merve Verlag, Berlin, 1985, p. 67.

⁹ *Chillida, op.cit.*

¹⁰ *Ibidem*.

UN SECOL AL ESTETICII ȘI DIHOTOMIA FRUMOS-SUBLIM

Diana Stanciu

În trilogia dedicată categoriei sublimului de către Profesorul Ion Ianoși, în mod firesc, secolului al XVIII-lea – atât în plan universal cât și autohton – îi sunt rezervate analize pe cât de vaste, pe atât de adâncite. Un loc deloc neglijabil ocupă paginile explicite referitoare la estetica britanică a aceluși timp. În cele ce urmează – mărturisind cu recunoștință că aceste cărți și cursurile ținute de Profesor mi-au trezit interesul pentru acest moment din constituirea esteticii ca disciplină teoretică – mă voi strădui să spun ceva semnificativ despre acest subiect.

În Anglia secolului al XVIII-lea nu se folosea termenul de estetică, dar se scria constant despre artă, despre creația artistică sau formele receptării ei. Termenii recurenți în lucrările teoretice ale vremii sunt „geniu”, „imaginație poetică” și „gust”, ei denumind concepte noi sau cu o interpretare nouă și o mare influență de curând câștigată. Categoriile estetice sunt reconsiderate și sublimul urcă în demnitate alături de frumos, dacă nu

chiar mai sus, în primele faze ale afirmării romantismului, cel puțin. Astfel, lucrarea din 1757 a lui Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (O cercetare filosofică asupra originii ideilor noastre de sublim și frumos), nu apare pe un teren arid. Burke este cel care sintetizează ideile deja circulând în epocă și scrie un tratat serios despre frumos și sublim, categorii de egală importanță pentru creația artistică. Artă pe care el o teoretizează este una a emoțiilor și a pasiunilor individuale, mai mult sublimă decât frumoasă. Burke modifică, de fapt, însuși conceptul de frumos, care nu se mai definește prin armonie, unitate, simetrie, ca în esteticile clasicizante. Acum frumosul numește acele însușiri care trezesc afecțiunea și este un succedaneu al dimensiunilor mici, a ceea ce este delicat și fragil, opus sublimului caracterizat de forță, amploare, măreție. Frumosul nu mai depinde acum de rațiune și de reguli, calitățile lucrurilor sunt descoperite prin instinct. Ilustrativ, sunt preluate comparații din scrierile lui Hume: frumosul produce o intensitate a dragostei așa cum gheața provoacă ideile de cald și rece. Sublimul e generat de instinctul de apărare al omului amenințat de primejdii sau durere, în timp ce frumosul este rezultatul „simțului social înnăscut”¹ al omului, dorința de a-i avea în preajmă pe cei dragi sau obiecte la care ținem. Frumosul este mai degrabă privit sentimental, ca drăgălășenie, legat, poate, de idealul de frumusețe feminină al epocii.

Categoriile estetice nu acționează doar datorită calităților din lucruri, ci și datorită emoțiilor, sentimente-

lor noastre de înțelegere sau compasiune, de ambiție sau de tendința de a imita. Compasiunea explică participarea noastră afectivă la acțiunea unei tragedii, este un fel de substituie, dar și autoconservare. Realitatea produce durere, reprezentarea ei produce încântare („delight” – termen ce desemnează plăcerea autentică, nu simpla mulțumire – „pleasure”). Burke menționează totuși poziția lui diferită de a lui Hume, care scrie, tot în 1757, un eseu *Despre tragedie*, unde încântarea noastră se consideră a fi generată de faptul că „nenorocirile de pe scenă nu ne ating”. De multe ori, tocmai starea noastră interioară potențează receptarea, susține Burke. Instinctul (sau plăcerea) imitației stă la baza plăcerii contemplative, în fața picturii, sculpturii sau poeziei. Prin imitație învățăm mai mult decât prin precepte și reguli. Ambiția, plăcerea de se pune în evidență, izvorâtă din sublim, este încercarea cuiva de a se înălța în propriii săi ochi, în împrejurări teribile. Pasiunea stârmită de sublim este semnalată mai întâi de uimirea în fața măreției sau de spaimă. Efectele interioare sunt admirația, reverența, respectul. Minte este absorbită de efectul său, nu mai poate raționa. Pentru a putea exprima sublimul nu se folosesc idei, concepte clare, ci mai degrabă unele obscure, care afectează imaginația. Marea claritate este „dușmanul tuturor tipurilor de entuziasm”², nu impresionează afectele. A spune o idee clară înseamnă a spune o idee mărunță; dacă îi percepem limitele, ea nu mai este un „demers spre infinit”³. Forța nemărginită, violența, durerea, spaima sacră, privațiunile și abundența, somptuozitatea, lumina în exces sau

bezna produc impresii puternice minții umane, creând sentimentul sublimității, care se referă la ansamblul simțurilor, cea mai puternică emoție fiind aici neliniștea, care nu ține de nici o plăcere izvorâtă dintr-o cauză anume. Starea generală de frumos este la polul opus – este mulțumirea spiritului în contemplație, generată de însușiri ale obiectelor, care le fac capabile de a stârni iubirea. Nefiind determinat de măsurători, calcul sau proporții, frumosul nu are nevoie de ajutorul gândirii noastre. Nici utilitatea nu este măsura frumosului, cele două sunt independente, nu sunt influențate una de alta. Operele de artă au o sferă proprie, în care se manifestă deplin efectele lor, iar acestea preced orice judecată a utilității practice. Perfecțiunea însăși încetează de a mai fi cauza frumosului, ea nefiind adevăratul obiect al iubirii. Nu prin voință se deșteaptă sentimentele, deci nici ea nu e cauza frumosului sau a sublimului. Marile virtuți ale spiritului (curajul, dreptatea, înțelepciunea) ne trezesc venerația, pentru că sunt sublime, în timp ce virtuțile minore (mila, bunătatea, mărinimia) ne fac să le îndrăgim, pentru că sunt frumoase.

În concluzie, cauza frumosului nu e o creație a rațiunii noastre sau utilitatea obiectului respectiv. Cauza frumosului o reprezintă calitățile lucrului respectiv, care acționează în mod mecanic asupra spiritului omenesc, prin intermediul simțurilor. La fel, cauza sublimului stă tot în calitățile lucrurilor, doar că el se întemeiază pe „durere”, în timp ce frumosul se întemeiază pe „plăcere”.

În ciuda acestei ordini mecanice, dihotomice, cu „serii și clase exact orânduite”⁴, ideile teoretice ale lui

Burke par să fi fost destul de influente în epocă, în contextul general al „începutului modernității care îl descoperă pe Longin”⁵. Categoria de sublim va fi foarte importantă pentru poeții romantici, chiar dacă aceștia o vor prelua ca pe ceva normal, ce nu mai necesită nici un fel de teoretizări, lucrurile fiind deja limpezite. Tot datorită lor frumosul va redeveni foarte important – de data aceasta eliberat de canoanele clasiciste și repus în dreptul său de categorie principală: la Wordsworth (foarte mult influențat de teoria platoniciană a frumuseții ideale și de aceea a reamintirii), la Keats, care consideră frumusețea principala sursă a imaginației poetice (dar e vorba aici de frumusețea teoretizată de empiriști – la nivel senzorial și emoțional) sau chiar la Shelley, cu acel concept de „intelectual beauty” – frumusețe abstractă, „intelectuală”. Categoria de sublim fusese abordată anterior și de către John Dennis (1657-1724), în lucrarea *Miscellanies in verse and Prose*, unde descrie o traversare a Alpilor, sub influența deja amintitului tratat al lui Longinus despre sublimul în natură și în artă, când se referă la efectul covârșitor al acestuia asupra receptorului. În artă, sublimul presupune grandoarea ideilor, capacitatea de a avea emoții puternice, o minte nobilă și o inimă plină de pasiune, precum și anumite procedee retorice, la nivel formal. În *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701), Dennis încearcă, deși ridiculizat de Alexander Pope, chiar o teorie estetică bazată pe emoție, arta fiind considerată expresie a pasiunilor. Shaftesbury însuși recunoaște, în *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (publi-

cată în 1711 și revizuită în 1714) importanța categoriei de sublim, legat de un puternic sentiment al naturii și de conceptul „stilului elevat”, care înseamnă nu numai „gânduri înalte”, ci și „pasiuni puternice”. Natura, creată de Dumnezeu, „cel mai mare artist”, ne invită s-o privim cu ochii larg deschiși, încântați de aspectele sălbatice și înfricoșătoare: stânci masive, abisuri, torente, spațiul interstelar infinit. Mărimea obiectelor aflate în relație cu mintea umană, vastitatea naturii ne amintesc de infinitul care a creat-o. Astfel, experiența religioasă devine experiența estetică a sublimului, categoria de sublim rămânând totuși subalternă celei de frumos, nefiind măcar în contradicție cu acesta.

Cum se structurează însă aceste idei, sintetizate, după cum am spus, de Burke, în mare parte, și de unde vin ele? Se acceptă, în general, ideea că filosofia secolului al XVIII-lea e dominată de cartezianism și empirism, iar arta presupune o trecere dinspre clasicism spre romanticism. Se pare că tocmai afirmarea filosofiei empiriste e una dintre premisele marii creații romantice, în timp ce filosofia lui Descartes ar putea fi asociată punctului de vedere clasicizant.

În același timp, însă, în fapt Descartes nu a avut o teorie estetică proprie, nici nu s-a referit în mod special, în scrierile sale, la artă sau frumos (*Compendium Musicae* – 1618 – este singura lucrare cu această temă), dar raționalismul cartezian a avut o mare influență în gândirea estetică a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, ca și în alte ramuri ale filosofiei vremii. Prin idealul său de ordine și măsură,

de armonie, a idoma celei muzicale și chiar prin încercarea de a afla acea „mathesis universalis”, de sorginte matematică, Descartes e considerat un precursor al neoclasicismului francez, răspândit apoi în întreaga Europă.

Oricum cea mai fidelă expresie a cartezianismului în poetică este probabil *Arta poetică* (1674) a lui Nicolas Boileau-Despreaux – prin idealul rațiunii, al bunului simț și al inteligibilității, dar și al studiului naturii în ceea ce are ea universal, dincolo de particular, a realității de „dincolo de aparență”. Astfel natura și rațiunea devin aliate așa cum substanța, ca suport al activității divine, se împărțea la Descartes în substanță întinsă (corporală) și substanță cugetătoare, cea din urmă, *natura naturans*, pătrunzând în cealaltă, *natura naturata*, și spiritualizând-o. Același efect îl are această materie poetică și asupra corpului uman, din ea provenind ideile înnăscute ale intelectului, cele care fac accesibilă ordinea apriorică universală.

Canonul neoclasic devenise influent în Anglia încă din perioada Restaurației, sub influența clasicismului francez. Disciplina formală, regularitatea, corectitudinea sau funcția didactică a artei și convențiile impuse fiecărui gen erau încercări de a disciplina iregularitatea, lipsa de meșteșug și de erudiție, libertatea excesivă din arta Renașterii engleze, de a conferi oarecare stabilitate limbii, din punct de vedere fonetic și grafic, de a opri folosirea excesivă a arhaismelor și neologismelor. Inspirația spontană a creatorilor trebuia dublată de cunoașterea regulilor de compoziție; ordinea, proporția, simetria în artă erau ca o oglindă a organizării raționale, cu sens a universului.

Curtea devenea un arbitru al gustului, cu toată artificialitatea și pompa moravurilor și limbajului său, iar principiile artistice erau adaptări pornind de la Aristotel și Horațiu, privitoare la natura și funcțiile artei. Neoclasicismul englez nu a avut însă niciodată caracterul sistematic și consistența celui francez. Chiar pentru Dryden, unul dintre teoreticienii importanți ai clasicismului, era mai simplu a discuta despre reguli decât a le pune în practică. Iar dacă în Franța idealitatea specifică clasicismului antic a devenit simplu formalism, în Anglia avem mai degrabă o încercare de purificare a moravurilor, decât de rafinare a gândirii, tendința de a păstra calea de mijloc a măsurii și moderației, a rațiunii, a simțului comun și a confirmării la reguli.

În acest sens Alexander Pope scria în 1711 un adevărat program al clasicismului englez iar în *Essay on Criticism* (*Eseu asupra criticii*) se arată explicit: „First Follow Nature, /and Your Judgement frame/ By her just standard, /Which is still the same ...”/...Those Rules of old discovered, not devis’d,/Are nature still, but Nature methodized:/Nature, like Monarchy, is but restrained/By the same Laws which first herself ordain’d. Astfel principiul aristotelic al universalității devine, în transformare neoclasică, „natura” ca „esențialitate”, „fundament”, „tipologie”, „caracteristică”, „frecvență statistică”, „normalitate”. De altfel în *Prefață la Shakeaspeare* (1765), Samuel Johnson consideră că țelul poeziei este de a oferi „reprezentări juste ale naturii în general”. Anterior, în 1795, tot el afirmase, în „Rasselas”, că poetul trebuie să caute „specia”, nu individualul, proprietățile generale,

verificate în multe cazuri, nu pe cele particulare. Critica artistică se inspiră în continuare din scrierile lui Aristotel (*Poetica*, *Retorica*), Horațiu (*Arta poetică*), Quintilian (*Despre formarea oratorului*). *Tratatul despre sublim*, presupus a fi fost scris de Longinus, devine însă tot mai important și categoria estetică respectivă, de asemenea. În același timp frumosul, apăsător de canoanele clasiciste, pare să rămână undeva în planul secund sau își modifică substanțial vechile sensuri de armonie divină, perfecțiune ideală, egal în demnitate cu Binele și Adevărul. Doar Shaftesbury mai păstrează oarecare influențe clasice și mai ales platoniciene în *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1711), unde afirmă că, pentru a ajunge la ideea de frumos, acei „virtuoso” – oameni rafinați și subtili – trebuie să urce o scară a formelor estetice, de la gradul de jos, al formelor moarte, formate de om sau natură (*the Form*) spre „forme care formează”, au inteligență, acționează creativ – frumusețea dublă, frumosul care înfrumusețează (*the Forming Power*) și ajungând, în cele din urmă, la izvorul oricărei frumuseți, frumosul care formează nu simple forme, ci chiar formele care formează (*the Design*). Atât frumosul natural, expresie a intelectului divin, cât și frumosul artistic, expresie a minții umane sunt umbre ale perfecțiunii ideale (idee platoniciană din *Banchetul*). Tot în spiritul clasicismului, Shaftesbury nu face distincție între frumos și bine, între estetică și etică, încă unite ca o reminiscență a vechii tirade Adevăr-Bine-Frumos (Kalokagathon). În această accepție „simțul frumosului” are o funcție atotcuprinzătoare.

toare, nu are de-a face cu simțurile propriu-zise. Este opus reflecțiilor lui Locke (*inner perception*), însemnând mai degrabă o experiență valorizatoare și este numit simț pentru a sugera caracterul său nemijlocit, siguranța enunțurilor și a gustului nostru, capacitatea de a percepe armonia divină fără a cunoaște principii, proporții, cauze sau efecte practice. El este asemănător cu simpatia lui Leibniz – posibilitatea de „a vibra la unison cu” ceva care ne influențează direct și imediat – de aici și marea varietate de gusturi. Tot aici ar trebui amintită o idee a lui Berkeley din *Siris*; după care datele experienței sunt un sistem de semne, un limbaj divin, oferit cunoașterii noastre de spiritul universal, omniprezent. Deci ascensiunea minții spre Dumnezeu, descifrarea enigmei universului se poate face parcurgând lanțul existenței – acel „Great Chain of Being”.

Empirismul păstrează concepția carteziană despre lume ca univers ordonat, numai că acest univers pare să-și fi pierdut verticala, încercând să compenseze în expansiune, pe plan orizontal, lipsa de interes pentru ființa absolută, pentru esență. Metafizica, teoria Ființei, a ceea ce este „dincolo” de lucruri, de universul accesibil intelectului și simțurilor, cedează locul filosofiei naturii, a însăși lumii lucrurilor și a psihologiei experimentale, a ceea ce este „dincoace” de lucruri. Nu e însă vorba de o negare a lui Dumnezeu, în teologie, sau a absolutului și a metafizicii, în filosofie, ci doar o deplasare a centrului de interes. Acest mod de a gândi este prefigurat deja de umanismul renașterist, care, de asemenea, nu însemna

o rupere de divin, ci o centrare a intereselor cognitive în sfera umanului. Nu se mai cercetează atât funcția de „întemeiere” a Ființei unice, absolute, cât „participarea” multiplelor la Unitate. Ajungem la ideea de Dumnezeu printr-un lanț de raționamente și prin dovezile oferite de experiența senzorială, după cum afirmă John Locke. Aceștia sunt „arbitrii” adevărului teologic – lumea lucrurilor și mintea care le cunoaște. Deplasând centrul de interes dinspre metafizică înspre filosofia naturii, epistemologie și psihologie, dinspre rațiune și speculațiune înspre intelect și sensibilitate, empirismul englez aduce filosofia din registrul *esenței* în cel al *aparenței*. Întrebarea fundamentală nu mai e „Ce este Ființa?” ci „Cum este ea?”, și aceasta se observă nu numai în dezvoltarea științelor și a teoriei cunoașterii, dar și în evoluția artei. Orientat spre lumea exterioară, manifestată, și spre personalitatea umană individuală, empirismul aduce artei noi surse de inspirație permițându-i să se desfășoare liber, în multitudinea aspectelor realității perceptibile. Romantismul englez, desigur, un fenomen mult mai complex, cu influențe ale filosofiei platoniciene, medievale și renașcentiste sau ale creației shakespeariene, dar empirismul are un rol foarte important, cel puțin de catalizator, în toată desfășurarea sa. Oricum sub influența filosofiei empiriste, de la Francis Bacon până la David Hume se afirmă tot mai mult necesitatea studierii proceselor psihice implicate în creația și receptarea artei. Autoritatea regulilor generale, de compoziție și de critică, începe să fie tot mai contestată. Se studiază cu mai mult interes individualitatea,

conceptul de geniu devenind tot mai important – „the production of a great genius, with many lapses and inadvertencies, are infinitely preferable to the works of an inferior kind of author, which are scrupulously exact and conformable to all the rules correct writing” (Addison – 1712). Autoritatea clasicilor, imitarea „naturii” frumoase, rațiunea și regulile par să cedeze în fața noului tip de poezie, creată de imaginația artistului de geniu. Teoria percepției a lui Locke ar putea fi considerată aici punct de plecare, deși el consideră arta înșelătoare („perfect cheat”) pentru că „pune în mișcare pasiunile” și „insinuează idei greșite”⁶, care sunt proaste călăuze pentru intelect. De altfel, mintea este activă doar în a multiplica sau combina datele experienței, neputând merge mai departe de ceea ce simțurile îi oferă și neavând, în fond, puterea de a crea ceva nou. Importantă este însă distincția între „wit” (inteligentă, spirit) și „judgement” (judecată critică, înțelegere). Prima este capacitatea de a combina idei care par să aibă oarecare legătură între ele, pentru a crea imagini plăcute, viziuni ale fanteziei (*fancy*), iar a doua este puterea de a discrimina ideile, de a detecta diferențe, de a nu confunda lucrurile – o cale dificilă și riguroasă în cunoaștere, contrară metaforei și aluziei. Cele două procese ale minții – sinteza și analiza sunt aplicabile în domenii diferite: poezie și știință, determinând și un limbaj specific, potrivit domeniului de aplicare: unul metaforic, aluziv, înșelător și celălalt clar, precis, simplu. Conceptul de „wit” poate fi deci asociat fanteziei, plăcerii și limbajului figurativ, iar această specializare a facultăților

minții și a limbajului se opune ideii horatiene că poezia trebuie să instruiască și să încânte în același timp (*utile dulci*). În concepția lui Locke, un singur tip de discurs nu poate avea ambele funcții.

Dar vorbind despre fantezie, ajungem la un alt concept foarte important în estetica secolului al XVIII-lea și în creația poetică romantică – acela de imaginație. Conceptul era un loc comun încă din secolul al XVII-lea, referindu-se la capacitatea minții de a rearanja materialul experienței. La Descartes, imaginația, ca și conceptul de „wit” la Locke, este o facultate pasivă, care înregistrează imagini de la simțuri, sau, ea este o putere semiactivă de recombinație, „sursă de iluzii”. Cei care observă asemănări au imaginație care înfrumusețează, împodobește discursul; cei care observă deosebiri au discernământ, care aduce forță și structurează discursul. Tendința minții umane de a asocia idei va fi observată și de Hume în *Treatise on Human Nature*, ca o „atracție” psihică, asemeni teoriei newtoniene a gravitației, prin care ideile tind să se asocieze în funcție de asemănări, conexiuni cauzale și spațio-temporale sau contiguitate a impresiilor originale. O altă deschidere spre estetica romantismului va aduce Alexander Gerard în *Essay on Genius* (1774) prin afirmația că emoția joacă un rol important în asocierea ideilor. O pasiune puternică acționează ca un magnet, aducând spre sine toate ideile care ar putea s-o hrănească, s-o dovedească sau care sunt asociate cu cauzele și efectele ei. Poetul este cel care, în mod miraculos, obține unitatea lucrurilor, a materialului senzorial pentru că,

dincolo de întoarcerea sa spre lumea vizibilă, a percepției, el deține și forța sentimentului. Avem o certă afirma-re a sublimului în această poezie ca flux spontan de senti-mente puternice („spontaneous overflow of powerful fee-lings”) cum o numea Wordsworth în prefața lui din 1800 a *Baladelor lirice*. Acest „intuiționism emoțional” (*insight theory*)⁷ își are desigur sursa în simțul interior (*inner sense*) teoretizat de Shaftesbury și Hutcheson sau în teo-ria simpatiei, la Hume sau Adam Smith, cu referire la sen-timentele morale. Capacitatea de a participa cu senti-ment la viața interioară a ființei umane sau al întregului univers este însăși puterea ceatoare a minții în percepție, ecou al creației (*an agent of the great mind*)⁸. Se pierde aici concepția lui Locke despre pasivitatea minții. Aceasta lucrează în alianță cu natura („receives”, „gives again” – Wordsworth – *The Prelude*). Imaginația poetică e o forță creatoare („beautiful and beauty – making power” – Cole-ridge – *Dejection*). Poetul romantic are o putere magică, sintetică, revelată prin reconcilierea celor opuse, care creează ceva calitativ superior. Poezia nu mai este imita-tivă, ci expresivă o dată cu apariția marii creații roman-tice. Lumea obiectelor e influențată de stările interioare ale poetului sau determinată să le devină simbol prin acea forță plastică (*plastic power*) de care vorbesc Addi-son și Wordsworth mai târziu. Experiența numinosului, mai înainte asociată doar cu supranaturalul, a devenit po-sibilă prin chiar intermediul naturii, ca „artă a lui Dumne-zeu”, carte sfântă, deschisă în fața tuturor. De aici, reinte-grarea omului în natură este o condiție a propriei evoluții



spirituale, ajungând până la pierderea de sine, autoanularea în obiectele contemplate sau dimpotrivă, înglobarea lor de către eul poetic, rezolvând opoziția minte-lucruri fie prin reducerea minții la lucruri (după John Locke), fie a lucrurilor la minte (după George Berkeley).

Renunțând la idealurile supraordonate, la canoanele clasiciste și mai ales, la întregul aparat mitologic și simbolic, antic și medieval, poetul este lăsat singur, să cerceteze universul perceptibil și este obligat să se inspire din experiența propriei sale minți în contact cu lumea exterioară și cu propriile impresii (Wordsworth) sau să-și creeze o mitologie proprie, fără să respingă materialul deja existent (Keats, Shelley). Poezia nu mai este o imagine abstractă a lumii, nu mai există doar pentru „a decora” un set de concepte. Nici un fel de mitologie nu mai poate exprima „realitatea”, aceasta trebuie acum „simțită”. Mentea este consubstanțială universului, concepută atomist, ca și acesta. Ea poate cunoaște prin experiență pentru că este potrivită obiectului pe care vrea să-l cunoască și îl poate interioriza. Poezia romantică este o poezie a experienței și a sensibilității artistice individuale, căderea din metafizic în psihologic părăd să-i servească de minune. Dumnezeu însuși și esența lui inaccesibilă trebuie căutat în creaturi, ca principiu inherent acestora, ca „suflet al lucrurilor”; el este manifestat în natură în „sfântă carte a naturii” sau în propria forță creatoare a artistului, a celui care are privilegiul de a păstra imaginea divină în sine. Dar, în fapt, toate acestea trimit la categoria sublimului, la emoții și pasiuni, la ceea ce este surprinzător și miraculos, la ceea ce-și caută

drumul în sus, spre ideal. De asemenea, pentru englezi, în această perioadă, sublimul nu se mai referă doar la conținut nemaifiind adus și el sub legea măsurii clasice, cum se întâmpla la Boileau. Așa cum gândirea estetică e mai puțin o teorie generală a artei, cât o psiho-ontologie sau psiho-gnoseologie⁹ astfel și categoriile estetice depășesc granițele artei, sublimul fiind și natural, moral, istoric sau al atitudinilor. În *Bazele criticii poeziei* (1704), John Dennis face distincția între poezia minoră (comedii, ode, satire, poeme elegiace, pastorale) și majoră (opere de anvergură – epice, tragice, lirice – cum ar fi *Vechiul Testament* sau *Paradisul pierdut* al lui Milton). Entuziasmul este atributul mării poezii pentru că presupune admirație, spaimă, groază, plăcere, tristețe, dorință – toate opuse pasiunilor vulgare, obișnuite, cum va afirma și Burke, mai târziu. Acum *Tratatul despre sublim* atribuit lui Longinus pare a fi la fel de influent ca și scrierile lui Hobbes, Newton sau Locke. Este tradus prima dată în 1712 (retipărit în 1724) de Leonard Welsted, după traducerea franceză a lui Boileau și apoi, după original, de William Smith, în 1739. Traducerea este mult mai completă de data aceasta și însoțită de un comentariu propriu. Sublimul este accentuarea măreției naturale (iregulate, surprinzătoare, înfricoșătoare) sau a sufletului poetic (măreț, sfâșiat, genial).

Interesul deosebit pentru sublim s-ar putea datora în Anglia și protestantismului, cu influențe vechi testamentare certe. În 1753, episcopul Robert Lowth ținea la Oxford niște prelegeri în limba latină, cu titlul *De Sacra Poesi Hebraeorum* (traduse în 1787 și în limba engleză) despre

sublimitatea poeziei ebraice. Avem aici o „acceptiune lărgită a sublimului” – obiecte mari – „etalate magnific în imagini și dicțiune”, dar și forță compozițională, care „stârnește, copleșește mintea, dezlănțuie pasiuni, naște idei limpezi, elevate”. Sublimul parcurge o „curbă ascendentă și disociativă”¹⁰ fiind tot mai mult separat de frumos și analizat independent pe baza principiilor asociaționiste, ca un gen de reacție subiectivă. Oricum, se știe în *Treatise on Human Nature*, David Hume privea arta tocmai în termenii efectelor subiective pe care aceasta le produce. Acestea sunt o succesiune de impresii distincte (senzații, pasiuni, emoții) unite de un act de imaginație, într-o aparență de realitate – conform empirismului său sceptic. Ideea (sau sentimentul) frumosului ca și ideea de sublim, de altfel, este o simplă „colecție” de idei simple, unite de imaginație, nu poate fi definită în termeni obiectivi, ca un sistem de proporții, relații; ea poate fi considerată doar în funcție de gust, senzație; este frumos ceea ce este potrivit folosului sau plăcerii fiecăruia, afirmă Hume, ca un fel de revers al formulei horatiene „utile dulci”. Și în estetică, și în morală se verifică același principiu al simpatiei, considerat a fi mai puternic decât rațiunea. În eseul *Despre tragedie* (1757) vorbește de acea „uncountable pleasure which the spectators of a well written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety(...) that are disagreeable and uneasy”¹¹, de acea emoție puternică, creată de o altă emoție puternică, chiar de una cu tendință contrară, o plăcere a imaginației, o emoție imediată, nu un calcul rațional. De asemenea, în legătură cu această abordare subiectivă a frumosului și a

sublimului, trebuie amintit aici și Joseph Addison, cu cele 11 articole, din *Spectator* (nr. 411-421), despre „plăcerile imaginației”, incluse între cele 18 de interpretare a poemului lui Milton, *Paradisul pierdut*. Aici, Addison examinează baza psihologică a experienței estetice, pornind de la distincția lui Locke între „wit” și „judgement” și de la calitățile primare și secundare ale obiectelor. Văzul este considerat simțul principal în receptarea frumosului, el influențând imaginația (*fancy* = *wit*). Spre deosebire de cele ale intelectului (*understanding*), plăcerile imaginației sunt evidente, acestea fiind un avantaj, pentru că sunt mai accesibile; e de ajuns să deschizi ochii („*it is but opening the eyes*”). Imaginația este ca o oglindă (ca și în creația poetică) sau o scenă de teatru pentru reprezentarea impresiilor senzoriale. Imaginația este duală, legând cele două lumi – a intelectului și a senzației, ea ocupă în interiorul ființei umane același loc pe care acesta îl ocupă în „marele lanț al ființei”. În funcție de calitățile (primare sau secundare) ale obiectelor, plăcerile imaginației sunt și ele: primare (create de obiectele vizibile, de natură) sau secundare (create de ideile obiectelor vizibile, când obiectele nu sunt efectiv în fața ochilor, ci în memorie sau în „viziuni agreabile ale lucrurilor”, care sunt ori absente, ori fictive – în cazul artei). Printre obiectele naturale ce încântă imaginația sunt: sublimul (măreția – stânci, prăpăstii, mari întinderi de apă), neobișnuitul (noutatea, varietatea – cascade) și frumosul, cel mai important – bucuria interioară. Ar fi de amintit aici bucuria (*joy*), care însoțește în mod obișnuit contemplarea naturii sau creația artistică la poeții romantici, aceeași

stare interioară asociată de Wordsworth frumuseții: „My heart leaps up when behold /A rainbow in the Sky”¹²/„And then my heart pleasure fills,/And dances with the daffodils”¹³./„While with an eye made quiet by the power/Of harmony, and the deep power of joy, /We see into the of things”¹⁴./„Come forth into the light of things/Let nature be your teacher(...)/Spontaneous wisdom breathed by health/Truth breathed by cheerfulness”¹⁵.

Revenind la articolele lui Addison, prin cele trei categorii estetice, Dumnezeu pare să acționeze asupra omului, la nivelul imaginației acestuia. Luminile și culorile receptate de imaginație nu sunt decât idei în minte, nu calități ale materiei. Peisajul obișnuit devine, prin aceasta, un „peisaj de poveste”, iar arta, conform convențiilor epocii, imită natura, creând „plăcerile secundare ale imaginației”.

Referitor la categoria de frumos ar mai trebui acum amintiți William Hogarth și Sir Joshua Reynolds, pentru a întregi viziunea epocii, referitor la aceasta. Ca orice pictor, Hogarth e preocupat de formă, nu de psihologia experienței estetice sau de natura și forța imaginației. Metoda lui e analitică, pornind de la premisa că solidele, formele lor, când sunt privite, se pot reduce la linii, drept pentru care el găsește șase caracteristici ale frumuseții liniare: adecvarea, varietatea, uniformitatea, simplitatea, complexitatea, cantitatea (fitness, variety, uniformity, simplicity, intricacy, quantity), acestea toate fiind cel mai bine reprezentate de linia curbă. Foarte schematic, Hogarth este interesat deci de obiect, nu de subiect, de regulile creației mai mult decât de frumos ca idee. Nu la fel se întâmplă lucrurile în *Dis-*

cursurile despre artă ale lui Sir Joshua Reynolds. Diferite, în funcție de moment și de auditoriu, acestea se caracterizează totuși printr-un apel continuu la uniformitate și bun gust. Chiar dacă vorbește și despre pasiuni, geniu și gust estetic, frumosul este general, intelectual (sublimitatea e aici doar acompaniament la „grandoarea generalității”). Mai mult în spiritul lui Longinus, subsistă doar în minte: e acea frumusețe ideală, clasică. Reynolds evită atât extrema izolare decorativă, cât și emoționalismul asociațional¹⁶. Frumusețea, ca și virtutea, este arta de a conduce gândurile prin stadii succesive de evoluție, până la contemplarea armoniei universale. Dar această frumusețe nu e una transcendentă, ea trebuie căutată aici, în lume, perfecțiunea ei ideală fiind aceea a abstractizării și generalizării. Reynolds concepe frumosul în termeni intelectuali, spre deosebire de Edmund Burke, care-l va concepe în termeni psihologici. Iar, revenind la Burke, cercul pare să se închidă.

În fapt, secolul al XVIII-lea englez se conturează, în istoria gândirii estetice universale, ca un moment-cheie în constituirea – nu numai a dihotomiei frumos-sublim din perspectivă empiristă – ci și a sugerării (parțial elaborării) unei viitoare grile, simultan pozitive și speculative asupra categoriilor estetice. Sau, în termenii lui Ion Ianoși: „Trecearea de la mecanismul secolului al XVII-lea la dinamismul secolului al XVIII-lea a avut nevoie de sublim ca de un semn distinctiv al înnoirii, unul mai decisiv decât fostul «frumos». Un «frumos mai frumos» a fost aproape unanim acceptat – în schimb un «mai sublim sublim» i-a speriat

pe mulți”¹⁷. Dar aceasta va fi problema următoarelor secole întru estetică.

NOTE

¹ Edmund Burke, *Cercetare filosofică a originii ideilor noastre despre sublim și frumos*, prefață Dan Grigorescu, Meridiane, București, 1981, p. 73.

² *Ibidem*, p. 95.

³ *Ibidem*, p. 98.

⁴ Ion Ianoși, *Sublimul în estetică*, Meridiane, București, 1983, p. 86.

⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁶ John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, Editura Științifică, București, 1961, vol. II, p. 94.

⁷ Monroe C. Bredsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, p. 187.

⁸ *Ibidem*, p. 187.

⁹ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰ *Ibidem*, p. 86.

¹¹ David Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, Longmans, Green and Co., London, 1907, vol. II, p. 396.

¹² The Oxford Book of English Verse, 1250-1918, chosen and edited by Sir Arthur Quiller-Couch, A. Panther Book, London, p. 624.

¹³ *Ibidem*, p. 621.

¹⁴ William Wordsworth, *The Poetical Works*, London, Oxford Univ. Press, 1964, p. 163.

¹⁵ *Ibidem*, p. 377.

¹⁶ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 224.

SUB TENSIUNE

Al. Simion

Nici tinerețea și nici împrejurările favorizante, apărându-te de erori și ispite, nu conferă încă automat merite speciale, observă Ion Ianoși în dialogurile sale amicale cu inocenții prea lesne dispuși să ridice piatra asupra celor care, prinși prin timp în complicate istorii și constrângătoare mecanisme, n-au știut sau n-au izbutit întotdeauna să afle răspunsuri pe potrivă. E vorba de greșeli și greșeli, firește. Petru și-a încălcat din slăbiciune și spaime trecătoare făgăduința, Iuda și-a premeditat, fie și după un scenariu prescris, trădarea. Căința celui de-al doilea nu e totuna cu pocăința celui dintâi, căruia tocmai de aceea nu i se blochează accesul spre eliberare și limpezire interioară. El devine chiar, dincolo de inerentele temeri și îndoieli omenești, piatra pe care se va întemeia noua credință. Și, desigur, nu întâmplător. Eroii puri și sfinții sunt doar ideale paradigme spirituale, spre care poți tinde, dar anevoie de atins, într-o amestecată, încurcată viață pământească. Inocența și culpabilitatea, visul și iluzia, nuanțate pe o nesfârșită scară de valori, constituindu-se într-o neîntreruptă, mereu reînnoită temă de gravă meditație și dispută.

L-am cunoscut pe Ion Ianoși într-o vreme în care între închipuire și realitate, dincolo de posibile puncte de convergență, începuseră după o perioadă romantică de încredere și speranță, a se insinua confuz încă, neclar, nedumeritoare umbre și persistente semne de întrebare. Ceva nu se potrivea, nu rima, ideea însuflețitoare transpusă în faptul nud, suferea, lepădându-și aura inițială, o stranie, inexplicabilă metamorfoză. Autoritarismul excesiv, respingerea și reprimarea brutală a oricărei manifestări cât de cât liberă de opinie, atmosfera de intoleranță și violență, contrariau bunul simț și descumpăneau. Dar lumea cea nouă se afla abia la primii ei pași, lupta de clasă se ascuțea, dușmanul pândea, vigilența crescută se impunea, un limbaj încă apt să-i vrăjească și să-i paralizeze pe visătorii predispuși să-l accepte și care, identificându-și iritați dubiile, se străduiau să și le izgonească și să le elimine din sfera gândirii active. Memoria mai reținea încă, sub semnul unor vagi interogații, procesele în lanț declanșate în anii imediat postbelici împotriva unor lideri politici antifasciști, transformați subit în inamici jurați și trădători.

La Leningrad, unde Ion Ianoși ajunsese student la Universitate, ecourile sumbrelor înscenări staliniste împotriva unor economiști și literați de anvergură (scriitorii Anna Ahmatova și Mihail Zoscenko), se păstrau încă proaspete; ca și ale campaniei împotriva cosmopolitismului, cu vânătoarea necruțătoare de vrăjitoare ce i-a urmat. Avea în curând să izbucnească și afacerea halatelor albe, cu procesul intentat medicilor, în majoritate evrei, învinuiți de acțiuni criminale în spitalele centrale moscovite. De

sub clopotul statutului lor de oaspeți cu grijă feriți de orice contacte deranjante cu o realitate enigmatică nu se prea vedea în afară mare lucru și chiar de se întrevedea câte ceva, noii sosiți la studii, îmbătați de propria tinerețe, de peisajul insolit uman și geografic în care fuseseră brusc proiectați, nu se simțeau direct afectați de niște întâmplări plutind într-o densă și impenetrabilă ceață. Și prin această pânză înșelătoare, abia întretesută în jurul lor, dar benevol și fără suspiciuni acceptată, se furișau lent germenii șovăielilor și ai viitoarelor limpeziri. Ion Ianoși evocă aventura lucrării sale de doctorat, supusă riscului anulării din aberanta pricină a schimbării peste noapte a unor directive de partid, referitoare la literatură și artă. Peripeții, dincolo de nota lor rizibilă de comic și absurd, dificil de înțeles astăzi, marcând dramatic numeroase destine individuale și cu repercusiuni funeste pe termen lung asupra întregii dezvoltări a culturii și spiritualetății est-europene.

Cărțile lui Ion Ianoși, într-o spirală a preocupărilor mereu în extindere, expresie a unui tensionat și febril neastâmpăr, sintetizează în ansamblul lor un continuu și stăruitor proces de cunoaștere și autocunoaștere, de înțelegere și autoînțelegere, de autodefinire într-o lume în perpetuă mișcare. E clasic și romantic deopotrivă, deschis spre doza de măsură în lipsă de măsură, dar mai și acceptând comprehensiv lipsa de măsură în măsură. El își privește vremea din perspectiva marii istorii și contemplă istoria prin prismă contemporană, caută febril răspunsuri la întrebări care-l obsedează, omul în și prin timp,

grandoarea și neputința, forța și limitele lui, raportul dintre libertate și necesitate, ideal și real, aspirație și împlinire, dintre morală, religie, artă, filosofie și viață. Ființa umană în devenirea-i dramatică, subiect de avataruri și biruințe, certe și incerte, perceptibile și părelnice, supusă și răzvrătită, față în față cu legea și destinul hărăzit, neobosit căutătoare, plăsmuitoare de iluzii și creatoare de valori, e mereu în centrul atenției, nucleul esențial din care radiază multiplicitatea preocupărilor sale. Pe orizontală spațială și verticală temporală Ghilgameș discută despre vremelnicie cu eroii shakespearieni, Isus dialoghează despre bine, rău și mântuire cu Tolstoi, Goethe schimbă păreri pe tema împărăției luminii și a forțelor întunericului cu Dostoievski și Thomas Mann, regele Solomon, Hölderlin și Eminescu meditează împreună în jurul înțelepciunii, iubirii, visului romantic și zădărniciiei, toți laolaltă și încă alți învățători și învățăcei ascultându-și vocile într-un grav, captivant și pasionant colocviu închinat condiției omului, șansei lui de eliberare deplină într-o posibilă viitoare lume întemeiată pe bine, adevăr și frumos.

Iată-l pe nedumeritul și nedumeritorul nostru Iona, unul dintre cele mai iubite și compasionate personaje, confrate într-un zădărniciu și căutare al lui Ion Ianoși. Iona ezită, i-e teamă să-și ducă la îndeplinire misia de a vesti Ninivei prăbușirea pentru păcatele ei. Se sustrage prin fugă de la poruncă într-o tentativă zadarnică de nesupunere. E, în felul lui, un lucid și un sceptic. Trecute experiențe îi activaseră poate un ciudat, fie și confuz simț al previziunii. Intuia ambivalența, partea ascunsă a mesaju-

lui său? Să se împotrivească poruncii divine i-era însă peste puțină. O dilemă cu deznodământul impus, intuit, pe care mai și revoltându-se pe parcurs, sfârșește înțelept și resemnat, prin a-l înțelege. A fi în timp și sub timp. Un cerc prizonier într-un al doilea, la rândul său înscris într-un al treilea și astfel la nesfârșit. Propria-ne traiectorie în interferență cu altele, înăuntrul căreia ne țesem, pe cât se poate liberi, firul sorții. Tâlcurile canonice și laice se mai împletesc și completează între ele. A nu asculta cuvântul domnului, a nesocoti legea... Prezentul e o particică pe un parcurs lung, cu răsărituri lunecând neînterupt spre apusuri și apusuri în răsărituri. Și chiar dacă dintr-un anumit unghi povestea precumpănește asupra prescripțiilor severe și literatura umbrește învățătura, amândouă deopotrivă pun pe gânduri. Cine ești și cât de puternic ești și poți să fii? O întrebare pe care Iona din mit și de-apururi e îndreptățit mereu să și-o adreseze. Descumpănirea și răzmerițele sale și împăcarea anevoioasă, îndoielnică cu el însuși... Nu ți-e dat să sari peste vremea ta, chiar dacă îți mai salți vizionar un umăr prin și peste ea. Stăpân și rob continuu muncit și hărțuit de dileme. Și acea viclenie a istoriei, evocată nu o dată de Ion Ianoși, în stare să contrarieze, dar și să fascineze, aparent încurcând pentru a descâlci și reuni iarăși, după legi ascunse muritorului înghesuit în clipa cea fugară, firele istoriei peste ample arcuri temporale. Sigur că Iona, imbarcându-se în eschiva sa la lafa pe corabie, se va ilumina în pântecele balenei și își va clama, ajuns la Ninive, profeția. Neluat în seamă, batjocorit de orășenii ticăloșiți, se va

surprinde, pe deasupra, în postura de profet mincinos și își va deplânge la adăpostul înșelător al vrejului, sub dogoarea soarelui arzător, condiția precară. Iar răspunsul primit la imprecăția sa îi va mai dezvălui, umilindu-l, micimea de spirit. Salvați prin Iona, ninivitenii vor pedepsi apoi, executanți orbi ai unei înalte misii, însuși neamul lui Iona. Să fii purtătorul unui mesaj generos, nedreptățit și decepționat după îndeplinirea lui, pentru a deveni, dincolo de intenția și știința ta, mijlocitorul unei osânde abătute chiar asupra urmașilor tăi, e un destin, oricum, ingrat. Sigur că e un moment, o verigă dintr-un lanț nesfârșit în care și această reală, părelnică nedreptate va fi compensată prin cine știe ce altă viitoare, nebănuită, binevoitoare întoarcere a sorții. Dacă va fi. Iona e, oricum, un intermediar, un dubitativ prizonier al clipei, constrâns spre atitudini ce depășesc puterea lui de înțelegere și care recunoscându-și smerit erorile, e certat și se ceartă mâhnit, contrariat pentru ele. O ecuație mereu aceeași, în care doar termenii se mai schimbă, formula păstrându-se, în mare, intactă.

O poveste ce mai învederează, după cum arată Ion Ianoși, mutații în starea de spirit, în concepția exclusivistă a epocii. Un Dumnezeu conciliant, dispus să asculte ruga lui Avraam privitoare la crățarea dreptilor din cetatea Sodomei și care încheie legăminte cu Noe și cu Moise, e perceput acum și ca oblăduitor al altor nații, anticipându-l pe convertitul de pe drumul Damascului, propagator și apărător al unei religii universaliste.

Pe de o parte Iona e urmașul strămoșilor săi și cele trei zile petrecute în lăuntru balenei repetă scenariul înțeleptirii lui Ghilgameș, încercările inițiatice ale lui Isis și Osiris, Iștar și Tamuz, zilele, tot trei, ale lui Iosif părăsit în adâncul fântânii, dar el intră și în „mecanismul sfărâmător” de oase și nervi ale unei „alte colonii penitenciare” înfruntă, alături de Don Quijote morile de vânt, exclamă ca Pascal „ce himeră e acest om”, e asemenea împăratului Romulus cel Mare ce-și asumă înfrângerea în piesa lui Dürrenmatt și spintecă în compania lui Marin Sorescu burțile balenelor în căutarea zadarnică a unui orizont eliberator. Iona poate fi înțeles și ca o dramă a căutării intelectuale, tragic și ridicol, grav și parodic, profet înșelat și caraghios. Conștiința menirii, pe deasupra atâtor avatari, înnobilând totuși. Încăpățânarea celui care caută un sens, un sens moral, evident. „Nu cred să fi îmbătrânit prea tare”, observă Ion Ianoși. „E de o vârstă potrivită cu vârsta omenirii potrivită.”

Din aceeași familie cu Iona, și Iov, a cărei credință e pusă la încercare prin crude, nemeritate suferințe, se lamentează într-un pretimpuriu „Eli, Eli, lama. Sabahtani” pe grămada-i de gunoi – o altă burtă de pește sau adânc de fântână sau împărăție subterană – și revenind izbăvit la viață e răsplătit pentru fidelitate cu noi bogății și fii și fiice. Sunt însă alții, remarcă Ion Ianoși, și nu aceiași, iadul lasă urme aspre, de neșters. Mântuirea dobândită cere și ea plată. Pomul cunoașterii pretinde și presupune renunțarea la pomul vieții veșnice. Suferința nu va anula însă, în spiritul marilor paradigme morale, credința. Ispititorul mai

dezvăluindu-și sub aparență diavolească și rolul de stimul rodnic. Univocul cel echivoc sau plurivoc. Șarpele îndemnând la nesupunere și ca ferment pozitiv, ca simbol al unei înțelepciuni ascunse. Mărul blestemat deschide ochii inocenților și le relevă goliciunea. Opoziția între împărăția întunericului și a luminii, între om și diavol, pământ și infern, bucurie și deznădejde e mai curând relativă. O linie confuză, nesigură șerpuiește între ele. Ion Ianoși știe, după atâtea învățăminte ale istoriei, că rațiunea complicându-se cu diavolul mai naște și monștri, dar și că ultimul însuși, smulgător de măști și sfărâmător de echilibre, mai e în stare de cutremurări fertile. O dialectică complicată și subtilă care ademenește și seduce. Boala e rea, dar ea mai înlesnește pătrunderi în adâncuri insondabile, maturizează și purifică, transformându-se în neașteptat toiag pentru sănătate. Suferința reprezintă și puntea pe care spiritele damnate se pot reîntoarce la umanitate.

Sunt paradoxurile care îi plac îndeosebi lui Ion Ianoși. Paradoxuri ce nasc în serie noi paradoxuri. În rău mai sălășluiește și binele și în bine răul. Și se întorc mereu unele în altele într-un lung șir de reciproce condiționări. Omul e ales și alege. El acționează sub imperiul implacabilei legi, care-l stăpânește, dar pe care o mai și stăpânește. Funcționează un „cum trebuie” moral, nu întotdeauna pe înțelesul lui, înăuntrul căruia încearcă să-și găsească locul în timp și în spațiu. Liberul arbitru are margini, nu faci ce vrei. Doi și cu doi egal totuși patru, ordinea fermă mai și rimând pe căi tainice cu subordinea misterioasă a unui hazard cu porțile bine ferecate în afară.

Raționalismul plat, fără aripi, căruia totul i-e limpede, închipuindu-și că posedă chei de dezlegare a tuturor enigmelor, ne apare sărac și deprimant. Se poate spune despre Ion Ianoși, parafrazând un citat celebru, că multiplicitatea culorilor și misterul magnetizant al lumii, al istoriei culturii îl captivează și vrăjește. De unde tonul de uimire, de încântare, de umilință adesea în fața atâtor covârșitoare manifestări ale geniului uman. Spectacolul grandios, cu rădăcinile înfipite departe prin milenii, al civilizației și spiritului creator în curgerea lor prin timp, îl tulbură și îl fascinează. În vechea vechime și în prezentul imediat, el caută și află puncte de sprijin în demonstrația sa minuțios analitică și ardentă, cheamă ca martori Sumerul, Mesopotamia și Egiptul, mitologia ebraică, greacă și romană, figuri și opere reprezentative cu rezonanță universală, inclusiv valorile exponențiale ale spiritualității românești, căreia îi consacră numeroase și ample, sintetizatoare studii.

Scrierile lui Ion Ianoși sunt, după cum el însuși afirmă, eticocentrice, în sensul că-l preocupă cu prioritate problemele morale, în prim plan propulsate în epocile de criză, când confruntarea sub cele mai variate forme între bine și rău, virtute și viciu, frumos și urât, adevăr și neadevăr se desfășoară cu un plus de tensiune și dramatism. Moralități, semnul sub care își așază aceste atașamente, exprimând variante de moralitate, include totodată și ideea de didactic, de învățătură. Moralitatea ca și cunoaștere desigur, șansa de a putea opta ca blestem și grație, noblețea autodefinindu-se în raport cu prihănirea,

lucruri în enunțurile lor de înțeles, devin în momente de cumpănă, dar și în viața surprinzătoare de zi cu zi, mereu imprevizibile pietre de încercare, tensionate aventuri existențiale în fața trestiei, cea plătândă și gânditoare. Nici aforismele scăpărătoare, nici poveștile frumoase și nici chiar propria experiență nu ajută decât mediat, pe căi ocolitoare și, în orice caz, nu cum ni se pare că s-ar cuveni și ne-am dori. De ajuns că ne plasăm prin intermediul lor pe un amplu fundal, înlesnindu-ne să ne confruntăm întrebările cu mai vechi întrebări, elanurile, răzvrătirile, decepțiile cu altele cvasiasemănătoare de până la noi, în căutarea neobosită, înfrigurată de noi posibile soluții nedumeririlor noastre. Istoria culturii nu ne hrănește spiritul doar și nu atât cu pește gata scos din baltă, cât ne propune, prin stăruitoare ucenicie, să ne însușim noi înșine deprinderea pescuitului. E acesta, de fapt, tâlcul ascuns și transparent al moralităților lui Ion Ianoși. Omul e sub timp. Dar în micro-spațiul său temporal el încă poate să aleagă și să facă din ceea ce au făcut alții din el ceea ce vrea el să facă. O alegere dezvăluind întreg patosul moralei, sensul devenirii dramatice a omului prin istorie. Nu împila pe străin și pe rob, că și tu ai fost străin și rob în țara Egiptului. Iubește pe Dumnezeuul tău și în consecință logică pe aproapele tău, făptură ca și tine după chipul și asemănarea Lui. Iartă, Doamne, greșalele noastre după cum și noi iertăm greșiților noștri.

Tolstoi n-avea cum să nu devină astfel unul din marii lui maeștri spirituali. Levin din Anna Karenina, detestându-și condiția de privilegiat într-o lume în care ma-

joritatea oamenilor se zbate în lipsuri, mizerie și incultură, proiectează, nemulțumit de el însuși, reforme care să ușureze existența grea a celorlalți semenii. Nehliudov o însoțește, pentru a-și răscumpăra vina odinioară săvârșită, pe Maslova în Siberia, după ce cuprins de remușcări, în plină criză morală, întreprinde măsuri de lichidare a unor moșii pe care i-e jenă să le mai stăpânească. Dostoievski e zguduit de povestea crudă a unui băiețel rătăcitor, înfrigorat și flămând, într-o noapte de Crăciun, pe străzile orașului și care sfârșește părăsit și înghețat în spatele unei porți străine. Lacrima de copil e pentru el simbolul suprem al suferințelor umanității. „Gândește-te la ce îți este viața”, îl citează Ion Ianoși pe Tolstoi și încă: „Opera de artă e bună sau rea potrivit cu ce spune, cum spune și cât de din inimă spune autorul”. Binele e frumos, răul e urât. Alternativa la violență ce naște violență e nonviolența. Subjugării claselor muncitoare, morala tolstoiană, în spiritul toleranței și frăției între oameni, îi opune solidaritatea tuturor fapturilor. Pentru întâia oară, cred, în istoriografia noastră critică, Ion Ianoși efectuează în cartea sa despre L. N. Tolstoi o analiză cuprinzătoare și substanțială a scrierilor pe teme morale ale marelui scriitor, relevând relația, corespondențele dintre operă și biografie. Însuși mormântul simplu de la Iasnaia Poliana, din pădurea Zakaz, pe locul însemnat cu nuielușa verde, tainic simbol al fericirii umane, exprimă sensul moral al unei întregi vieți.

Dar și Albert Schweitzer, abandonându-și cariera de muzician și studiile de erudit teolog pentru a-și îngriji bolnavii africani în Spitalul din Lambarrene și Maica

Tereza, dedicându-și viața ajutorării năpăstuiților Indiei și ai lumii și polonezul Janusz Korczac, preferând din caldă comuniune umană să-și însoțească elevii la camerele de gazare, sunt pentru Ion Ianoși repere de ideală moralitate, de abnegație și dăruire nedrămuită, integrală semenilor aflați în suferință.

În același spirit al solidarității umane, opuse exclusivismului de toate nuanțele, inclusiv de natură etnică, într-un gest de manifestare confraternă, nu atât direct polemic motivată, cât prin și în relație complementară față de alte tragice monstruoziități ale veacului, Ion Ianoși a simțit nevoia să recheme în atenția contemporanilor și să înfățișeze pe larg genocidul armean, peste care deceniile, solicitate de mereu alte evenimente sângeroase, au așternut pe nedrept un încețoșat văl al uitării. El va relua, de asemenea, într-un edificator autoreferențial context, și cunoscuta formulă a poetului polonez Iulian Tuwim, referitoare la evreitatea asumată nu prin sângele ce curge în vene ci care curge din vene.

Tema vieții mele, precizează Ion Ianoși, e impuritatea artei, joncțiunea cu morala și filosofia. În același sens prin sublim arta își dezvăluie legăturile cu moralitatea, transgresând mitul, religia și filosofia. Ele au conturat împreună nu numai un vast, incitant, inspirator domeniu de investigație, dar s-au constituit și într-un bun meterez de apărare împotriva politicii totalitare de îngrădire și anulare a libertății de manifestare a spiritului creator. Miturile originare, valorile perene ale culturii au fost pretextele la adăpostul cărora Ion Ianoși și-a putut desfășura pledoaria

pentru autenticitate și lansa prin intermediul lor mesaje morale. A manevrat și el în spațiul mișcător dintre refuzul încrâncenat al libertăților și concesiile acordate periodic sub presiunea conjuncturilor de un regim discreționar. Strecurându-se printre tabuuri și interdicții, și-a elaborat, ca atâția alții, propria tactică de rezistență în încăpățănarea de a supraviețui ca autor. Un Tolstoi sau Sadoveanu își mai asumau și rostul cernelii de sepia care, tulburând și derutând priviri ce se mai lăsau derutate, îi îngăduiau lui Ion Ianoși să-și dezvolte gânduri și obsesii cu trimiteri lesne de decriptat la realitatea imediată. Retragera în mit, în biblie, în Thomas Mann a fost astfel o pseudoretragere. Marile opere l-au atras și captivat prin problematica lor umană, morală, dar tocmai de aceea și prin vibrație contemporană. Nu s-a sfiit să reliefeze eco-ul în plin azi al unor coordonate spirituale mereu vii, în măsură să îndemne la reflecție și să stimuleze procese active, fertile de conștiință. N-a putut să evite în consecință efectul unor restricții și eliminări impuse care au afectat și redus forța de argumentare a demonstrațiilor, constrângându-l să recurgă la abile substitute în măsură să asigure, cel puțin, logica necesară a ideilor. A suportat imixtiunile cenzurii și a trebuit să se autocenzureze pentru a nu periclita un demers, în ansamblul său, riguros structurat. Ion Ianoși nu ezită să se oprească în cărțile sale de memorii, stăruitor chiar, asupra unor momente dificile ale biografiei sale. E vorba, pe lângă deficitul acut de informație, propriu epocii, de o insuficientă încă pătrundere în zonele mai adânci ale sistemului, de o viziune lacunară asupra realității,

chiar dacă în conjunctura anilor de început explicabile, nu mai puțin reale totuși, sau de o fierbințeală a tinereții, a nerăbdării de se afirma prin intervenții în dispute pe teme gingașe, pasibile de manipulare, de răuvoitoare interpretare, pe care nu atât în fondul, cât în contextul lor el și le reproșează, firește. Nu l-au ocolit, prin interstițiile unui mecanism constrângător, nici momentele de slăbiciune, când a te abține de la vot într-o ședință echivala cu un act de curaj, pentru care mai trebuia să și plătești. O mai fi confundat și el, ca atâția dintre noi, prudența cu înțelepciunea. Mai și muștrându-se pentru posibile clătănări, mai și revanșându-se prin gesturi exemplare împotriva temerilor, precauțiilor și tăcerilor impuse sau autoimpuse. Mai și recurgând la precauții nu atât pentru sine cât spre beneficiul altuia. Au fost, știu, și situații complicate de care s-ar fi putut păstra liniștit de-o parte, dar în care din solidaritate, riscând neplăcute urmări, ce n-au întârziat să se și producă, a ținut să se implice și să-și asume responsabilități deloc în primul rând ale lui, doar, simplu, din nevoia interioară de a fi alături de cel aflat sub amenințare. E semnificativ că în paginile consacrate unor eminente oameni de cultură din generațiile anterioare, el își aduce un cald, emoționant elogiu personalităților adânc nedreptățite, stresate sau chiar strivite de un sistem anchilozat și opresiv. În călătorul nesățios prin imaginările și fascinantele lumi ale mitului, autorul periplurilor pasionate prin cultura universală, bate mereu pulsul unui prezent la care Ion Ianoși aderă nu numai pe căile mediate ale marilor simboluri cu valoare eternă, prin cărțile de

memorii, unde dialoghează cu propriul timp, dar și prin includere nemijlocită în treburile culturale ale cetății. Intervențiile sale publicistice s-au remarcat și se impun prin priză la probleme esențiale. S-a implicat în apărarea unor opere și cauze de reală, principială uneori, importanță. A recomanda apoi, și susține, sub girul răspunderii și autorității personale, lucrări literare, de estetică și filosofie, pretinzând, spre a risipi suspiciuni și opreliști, tactici speciale de îmblânzire a vigilențelor, reclama, în împrejurări adesea complicate, atitudini categorice, tranșante, cu riscurile, firește, de rigoare. Nu puțini autori au recurs, astfel, la sprijinul de regulă prompt al acestui referent de prestigiu și înșiși editorii, pentru un plus de siguranță, confruntându-se cu cărți ce li se păreau sau erau, într-adevăr, dificile, apelau la Ion Ianoși care, nu întotdeauna încântat de solicitări, răspundea prin referate ce facilitau apariții, putea poate altfel sub semnul îndoielii. O muncă ce-i perturba, prin inopinate întreruperi, ritmul de elaborare a propriilor lucrări, de aceea, presupun, cu doza ei de altruism.

Ideea de moralitate, străbătându-i consecvent cărțile, nu e doar astfel simplu exercițiu cărturăresc, livresc, ea i-a înrâurit și reacțiile de uz curent, imprimând un anume înconfundabil stil comportamentului său civic de contemplator implicat, de solitar solidar.

Relația morală-politică nu e deloc liniară. În orice caz, Ion Ianoși a ajuns la stânga din considerente, în primul rând, întemeiate moral și pe bază intelectuală. *La stânga unde-i inima*, îi place lui Ion Ianoși titlul unei cărți a lui Leonhardt Frank, pentru echivalența sugerată între

stânga ca atitudine politică și inima ca sediu al sentimentului moral. Isus și Marx nu sunt deloc în opoziție și pot fi percepuți, printr-o anumită grilă, foarte bine laolaltă pe temeiul, cum se exprimă Ion Ianoși, al ideii de salvare de rău, de inumanitate. Mântuirea în cadrul supranatural ori lumesc ține, prin reducerea la un imaginabil numitor comun, de metodologie. Profetismul, vizionarismul aparțin, în această accepție, de arsenalul formelor ideatice vizând eliberarea de mecanismele asupritoare. O paralelă posibilă, nu pentru întâia oară, de altfel, efectuată, între concepții și doctrine cu nu puține puncte comune de convergență. Desigur că și Spinoza cu a lui iubire intelectuală de Dumnezeu se alătură în chip firesc acestei edificări prin prismă morală a unei filosofii a eliberării.

Ideea de umanism, stânga ca opțiune morală comunică, se înțelege, pe multiple canale, și cu fanteziile utopice. Binele imaginat în proiect era un bine autentic, fericirea visată se întemeia pe fundamente reale? Umanismul, notează Ion Ianoși, fie și sincer, dezinteresat, mai favorizează prin timp și dehumanizări. Frumoasele intenții mai pavând, prin malefice deturnări, și drumul spre iad. N-am dori să trăim, comentează Ion Ianoși, nici în cetatea soarelui a lui Campanella, nici chiar în statul ideal platonician, dar asta poate după ce am experimentat la modul real binefacerile existenței în mai recente state ideale. Acordul și dezacordul între proiect și înfăptuire... Dar e dezacordul oare obligatoriu? Extremismele au fost sau sunt și ele justificate prin idealuri. Linia demarcatoare în stare să despartă și în utopie binele de rău... Și ce și cât a

rămas din elanul unor începuturi? Fumul de cenușă și ceea ce s-a convertit în abstractă, speculativă iluzie. Și încă sistemul de valori morale transgresând negura evenimentelor, posibilă stea polară și ambiguă călăuză pe neumblate drumuri. Interogații, dileme la care Ion Ianoși răspunde adesea prin alte interogații și dileme. Certitudinile lui sunt în mișcare, derivă din înseși neliniștile și tensiunea căutărilor sale. Există însă această febră, o înfrigurare ce nu-l lasă să încrucișeze docil brațele și să picotească la adăpostul unui obosit, resemnat abandon. Găsește energia de a fi prezent în controverse, de a mai participa, în manieră proprie, la turniruri de idei, asumându-și lucid, dar cu orgoliu, poziția de singuratic pe un eșichier cu combatanți ce-i mai pretind fiecare adeziune necondiționată. Preferă să-și rămână fidel, mai întorcându-se asupra sa însuși într-un efort continuu de înțelegere și autolimpezire, de confruntare onest comprehensivă cu sine și cu ceilalți.

Nu ezită să și șocheze, mai și contravenind curentului general de opinie, prin atitudini nete, tranșante, susținute cu argumente intelectuale. Poate fi astfel, într-un anume sens, inoportun, dar nu mai puțin implantat într-o dispută de actualitate, chiar dacă problemele în cauză pot apărea unora datate, anacronice. Stângii autentice nu-i e străin principiul libertății, iar o dreaptă democratică nu-l va ignora pe cel al echității sociale. Dincolo de extremisme, „dialogul nu se va statornici decât în măsura în care stânga nu va nesocoti libertatea, iar dreapta nu va călca în picioare egalitatea. Veriga de legătură între ele ar

merita să și-o asume(...) fraternitatea”. Ion Ianoși își amintește cum într-o epocă dominată de o dreaptă discriminatorie, degenerată rapid în extremism totalitar, stânga, cu conotațiile-i afective particulare, i-a devenit de timpuriu criteriu esențial de raportare la real, de orientare printre evenimente și de discernere a valorilor. Era astfel de partea Abisiniei împotriva agresiunii musoliniene, a republicanilor spanioli în războiul civil, a eroilor lui Malraux în revoluția chineză, a burilor sudafricani în conflictul cu colonialismul englez, împrejurare prilejuindu-i să se refere din nou, cu ironie, la viclenia istoriei ce avea să-i transforme peste vreme pe foștii apărători ai libertății în viitorii sugrumători, prin apartheid, ai acesteia. E chiar de partea taurului, ca victimă prezumtivă în coridă, cum se consideră alături de toți împinșii și goniții în nedrepte încercuiri și sub absurde asedii. Se delimitează, de aceea, la fel de tranșant și de totalitarisme de stânga, chiar dacă, și în cazul său, urmele ca o pecete persistentă a romantismului antifascist au obnubilat pentru o vreme defectele unui sistem drapat sub nobile principii, în stare să încetezeze nu doar privirea unor tineri abia ieșiți din adolescență, dar și să pună la încercare capacitatea de înțelegere și opțiune a numeroase personalități de prim plan, exponențiale ale secolului.

A extrage și decanta dintr-un asemenea încâlcit păienjeniș de istorii – în care legea și întâmplarea, dreptul și nedreptul, elanul generos și eșecul decepționant lesne se amestecă, mai și confundându-se, întorcându-se unele în altele – niște coordonate morale, e o mereu reînnoită,

râvnită încercare pe care nu puțini, fie și pentru uz propriu, și-o asumă. Iar Ion Ianoși tocmai asta și face în cărțile sale cu forță analitică, pasiune și aplicație, proiectându-și dilemele, obsesiile și speranțele pe fundalul istoriei culturii și spiritualității umane.

Nu e, cred, deplasată o referire la frecvența unui anumit joc cu destinul, cu cifrele rotunde în care Ion Ianoși se implică și se lasă implicat. La 50 de ani, observă el, i s-a născut întâiul nepot și își scrie întâia carte de memorii. Într-o zi de 1 mai s-a născut și la 22 decembrie și-a terminat cartea despre Tolstoi și încă alte plăcute, enigmatice potriviri, simetrii, denotând o integrare echilibrată, cu doza-i de dezechilibre, de ironie și umor, în viața plină, fecundă ce i-a fost hărăzită.

Ion Ianoși ține să fie un martor fidel al timpului său, să-i surprindă și să-i înregistreze din unghiuri multiple pulsul moral, tonusul special la întretăierea dintre epoci și milenii. Departate de a se considera în ideile sale invulnerabil și inamendabil, știind din experiență cât de neîntemeiată și comică e orice poziție încremenită în definitiv și absolut, într-o vreme propice mai ales întrebărilor, el s-a lansat chiar, pentru o mai deplină autoedificare, într-o tentativă de a transcrie pe viu, ca un conștiincios grefier, mărturii ale unor oameni cu o existență tensionată, bogată în evenimente relevante pentru istoria timpului nostru. Iar într-un articol anume axat pe această temă, a adresat un apel celor implicați din varii perspective în frământările și dramele epocii, să se mărturisească într-o deplină sinceritate cu ei înșiși, pentru ca printr-o

alăturare și cumulare de multiple și diverse confesiuni să se ajungă la un tablou cât mai real și complet al trăirilor individuale în măsură să favorizeze o viitoare obiectivă, posibilă sinteză spirituală. Demers poate ușor naiv, dar semnificativ pentru starea sa de spirit deschisă spre înțelegere, avidă de dialog.

De aici și interesul real, curiozitatea, atenția față de celălalt. Îi place să primească oaspeți, să discute, să schimbe idei. Casa Ianoși e o casă ospitalieră, în care amici, colegi, tineri colaboratori și studenți, cititori ai cărților sale doritori să-l cunoască, sunt oricând bineveniți.

Autor prolific și substanțial al unei opere de anvergură, preferând adesea zonele de interferență între domenii, estetician, filosof, istoric al culturii, moralist și memorialist, alcătuitor de antologii din scrierile unor mari gânditori, mânuitor subtil al nuanței, literat rafinat prin bogăția expresivă a limbajului, forța de sugestie a cuvântului, muzicalitatea frazei și frumusețea stilului, Ion Ianoși e mai ales un neobosit truditor. Muncii, ca mijloc superior de salvare din primejdioase crize existențiale, din apăsătoare angoase, i-a închinat, de altfel, pagini de o nobilă și caldă vibrație. Nu ezită să reia, amplificându-le, elogiile ilustrate aduse muncii, lucrului bine făcut. A fi înseamnă a face, câtă vreme omul face este, nu cunosc virtute mai mare decât munca, doar munca statornicește talentul. „Dar prieteni”, citează el din *Doctor Faustus*, „de muncit întotdeauna am muncit, fără să țin seama de nimic, am creat fără odihnă(...) fără somn, am trudit ca să înfăptuiesc opere grele după cuvântul Apostolului : «Celui care

lucruri grele caută, greu îi va veni»". Nu i-a venit nici lui Ion Ianoși ușor. Dar are, îngăduindu-și la o răspântie de ani o clipă de odihnă și meditație, la ce privi în urmă. Pentru a-și urma apoi, în pace și fertilă înfrigurare, călătoria mai departe.

UN VEAC DE SUBTERANĂ

Costică Brădăţan

*...Dostoievski nu e adesea aici decât un pretext
pentru exprimarea propriilor mele gânduri.*

(André Gide¹)

1.

„Oi fi vreun palavragiu, un inofensiv palavragiu sâcâitor, cum suntem toţi; dar ce să-i faci, dacă menirea directă, unica menire a oricărui om deştept e pălăvrăgeala, adică trăncăneala fără rost, practică cu bună ştiinţă?”² Iată-l pe omul din subterană încercând – pentru a câta oară? – să se autodefinească! Într-adevăr, ca mai toate personajele dostoievskiene, şi eroul subteranei vorbeşte aproape mereu, vorbeşte la nesfârşit, vorbeşte până şi atunci când ţi se pare că tace. O locvacitate cumplită, „descreierată”, o *locvacitate suspectă* acoperă toată lumea dostoievskiană de te miri că n-o sufocă. Fiecare *trebuie* să spună totul, să descrie totul, să se pronunţe numaidecât asupra tuturor fleacurilor, ca şi a rosturilor ultime ale lumii; un lucru încă nedescris de limba oamenilor nu este întreg, e neisprăvit, doar părelnic, ca şi cum

nu s-ar fi *înființat* încă în toată puterea cuvântului. „Cărțile lui Dostoievski sunt construite din imense destăinuiri, nesfârșite monologări și dialogări... Eroii își trăiesc cel mai deplin viața atunci când și-o povestesc, ei vorbesc aproape tot timpul...”³ Nu contează atât să trăiești, cât mai ales să *spui*, să spui frenetic, pățimaș, să spui isteric că trăiești. Cuvintele formează, astfel, o țesătură blândă, suavă care se așază peste lucruri, luându-le întrucâtva din brutalitate, sublimându-le. Prin urmare, să vorbim!

„Oamenii din subterană vorbesc tot timpul, și nu-i prea ascultă pe ceilalți. Ei se destăinuie fără întrerupere, țin discursuri, monologhează. În subterană vorbăria neîncetată e obligatorie...”⁴ (*subl. mea* – C.B.) Nu le mai tace gura nicicând, cuvintele lor acoperă, copleșesc, sufocă realul, își câștigă independența și devin autarhice, cresc singure parcă din nimic și își duc viața lor solitară, paralel cu viața lumii; puse iscusit laolaltă, formează știința desăvârșită, înțelepciunea universală ce-l caracterizează neapărat pe omul subteran: „Să nu râdeți: am și pentru asta explicația convenită; am explicații pentru orice, puteți fi siguri.” Ca atare, pentru Dostoievski *cuvântul* este totul; cuvântul are un ascendent neîndoielnic asupra celorlalte componente ale artei sale. Merejkovski spunea, în acest sens, un lucru cum nu se poate mai profund: dacă la Tolstoi auzim pentru că vedem, la Dostoievski *vedem pentru că auzim*. N-are deloc însemnătate adevărul sau falsul a ceea ce spui, corespondența sau lipsa ei în raport cu realul. Nu. Important este doar să spui, să spui de dragul spunerii, să spui și atât: „Ba, aș zice, mai bi-

ne-ar fi dacă măcar aș și crede ceva din ce-am tot scris pe-aici. Vă jur, domnilor, nu cred un singur cuvântel din câte v-am înșirat! Sau poate cred, dar, în același timp, nu știu de ce, bănuiesc și simt că tai la piroane, de parc-aș fi o secătură patentată.” Important la culme este, pentru omul subteranei, *actul zicerii*, și nu obiectul ei, *ceea ce se zice*. Iată-l cum se alintă, cum se încântă de sine, cum se răsfătă, iată-l nemăsurat de locvace și de iscusit! Nimic nu-l bucură mai mult decât faptul nud al vorbirii. Tulbure însă, stranie fericirea aceasta ce însoțește îndeaproape incontinența verbală!

E ca și cum Dostoievski ar fi profețit – și și-ar fi transpus în operă – *stilul* întregii noastre civilizații moderne, marca ei fundamentală: risipa, inflația de cuvinte, patologia logosului, ascendentul general al cuvintelor asupra lucrurilor, *ideologia*. Toată opera lui Dostoievski este paradigmatică pentru această civilizație, ca și cum ea i-ar fi fost modelul, matca din care civilizația aceasta a binevoit să se nască. (Și zicând „civilizația modernă” mă refer, bineînțeles, mai ales la acest din urmă secol, la acest secol bolnav și isteric care o încununează și-i dezvăluie, îi *vădește* tot ce are ea mai esențial.) Am avut în vedere aici mai ales *Însemnările din subterană*; nu o carte, ci chiar o „cărțică”, însă prisosind de atâtea sensuri profetice ce aveau să se întrupeze implacabil în toată sminteala acestui veac. Vorba lui Nietzsche: *Unii se nasc postum!* În plus, „această operă se caracterizează printr-o extraordinară cuprindere ideatică, temele și ideile

din creațiile următoare ale lui Dostoievski fiind aproape toate schițate aici în forma lor nudă, simplificată”⁵.

Într-o scrisoare către fratele său, Dostoievski însuși dezvăluie, numește „cheia” *Însemnărilor din subterană*: „1-ul capitol, după toate aparențele, e vorbărie goală: dar în ultimele 2 capitole, această vorbărie *se soldează* brusc cu o catastrofă neașteptată”⁶. (*subl. mea* – C.B.) Întocmai la fel se întâmplă cu orice ideologie: *se intrupează*; acesta pare a fi sfârșitul cumplit al oricărei *spuse* omenești. Iar aici stă și toată grozăvia ei: din vorbărie nevinovată, din trăncăneală gratuită se naște nelegiuirea. Curată magie: mai întâi se vorbește, se rostește, se descântă, se conjură, iar asta face ca mai apoi să se producă realmente *ceva*; cuvântul cheamă realul, și nu invers. Dumnezeu făcuse mai întâi lumea, iar Adam *o numise* abia *după aceea*. Pe când aici, la oameni, totul se petrece de-andoaselea.

Căci iată o lege fundamentală a vieții, un *sens* fundamental al acestei lumi: *pământul parodiază Cerul*, lumea „de aici” schimonosește, răstălmăcește și ia mereu în răspăr lumea „de dincolo”. Toată istoria universală nu pare a fi altceva decât o astfel de parodie; o seculară, perpetuă „cădere în profan” face toată istoria oamenilor, nevoiți astfel să se hrănească din firimiturile îndoielnice, vagi ale banchetelor cerești; în mâinile oamenilor, „lucrurile sfinte” par mereu să se prefacă în propria lor parodie. Dar, să ne înțelegem, parodia aceasta e tot ce poate fi mai sincer și mai bine intenționat; pur și simplu, orice s-ar strădui omul să facă, oricât suflet ar pune, până la urmă tot asta iese din mâinile sale: o *parodie*. Îmi închi-

pui că nu la altceva decât tocmai la această cumplită parodie se referă și Thomas Mann atunci când spune, în *Doctor Faustus*, aceste vorbe stranii: „...în muzica suavă, susurată a sferelor și îngerilor nu e o singură notă să nu-și aibă riguros corespondența în râsul diabolic”. Acesta pare a fi tot sensul istoriei: oamenii parodiază Cerul, iar dracul, „înfricoșatul și preaiscusitul duh, duhul nimicniciei și al neființei”, dracul râde de se strică; râde de această parodie, dar mai ales râde *prin* această parodie. Râde pesemne și acum, vicleanul, din umbra peniței mele.

Dacă în *Scriptură* se spune: „La început era Cuvântul”, oamenii spun: „La început sunt întotdeauna cuvintele”. Gândiți-vă numai, ca să revenim la Dostoievski, gândiți-vă cât de mult vorbește Marele Inchizitor în fața lui Hristos venit a doua oară, în fața Cuvântului, cât de mult, cât de iscusit, cât de temeinic și de înfricoșător vorbește el în fața Logosului care tace, tace la nesfârșit, tace de te scoate din minți: „L-a ascultat tot timpul cu luare aminte, liniștit, privindu-l pătrunzător, drept în ochi, fără să-i obiecteze nimic. Bătrânul ar vrea totuși să-i audă glasul, să-i spună ceva, orice, măcar un cuvânt, fie el cât de amar, cât de cutremurător”⁷. Ei bine, ce altceva decât o astfel de cumplită parodie poate să aibă în vedere Șestov atunci când spune că „Însemnările din subterană ar putea servi drept excelent comentariu la faptele sfinților”⁸? Ce altceva? Sau atunci când, tot el, vorbește de „stâlpnicul” Kirillov⁹, ori atunci când Ivan Karamazov, într-o tavernă oarecare, îl ispitește pe seraficul Aleoșa, căutând să-i dovedească negru pe alb că problemele existenței lui

Dumnezeu și nemuririi sufletului, pe de o parte, și problemele „socialismului, anarhismului sau transformării lumii după un nou calapod”, pe de altă parte, sunt „aceleași în fond, numai că privite din alt punct de vedere”¹⁰ ?

Fantasmele verbale și alcătuirile iscusite de cuvinte fac, astfel, cea mai însemnată, cea mai mare parte a vieții noastre. *Discursul* este forma noastră privilegiată și jalnică de a fi în lume: „ – Apă, dă-mi apă, uite-o acolo! am bâguit cu glas stins, dându-mi seama, de altminteri, că m-aș fi putut lipsi și de apă și de aceste bâiguieli leșinate. Dar eu mă dădeam în spectacol, ca să zic așa, *pentru a salva aparențele, deși criza era veritabilă.*” (subl. mea – C. B.) Intrând în pădure, noi intrăm, vorba lui Heidegger, în cuvântul „pădure”. Toată substanța ființei noastre stă parcă tocmai în lipsa ei de substanță, în inconsistența ei funciară. Și tot ceea ce *ni se întâmplă* nu e decât o consecință a acestui fapt. Ni se întâmplă, deci, ca vorbele să *facă ceva*. Iar aceasta se numește *încarnare*. Sau, mai precis, cu vorbele omului din subterană: „nașterea nemijlocită din idee”. Toate grozăviile acestui veac așa s-au născut, nemijlocit din idee: s-a spus, bunăoară, că istoria are un sens, și atunci oamenii s-au apucat să se omoare între ei ca să împlinească acel sens; s-a spus că există „legi inexorabile ale destinului istoric”, și oamenii s-au și apucat să se închidă în lagăre ori să se extermine ca să respecte, chipurile, acele legi; chiar dacă nu știau prea bine despre ce era vorba.

În sfârșit, în *Demonii* Dostoievski a înfățișat acest lucru în chip unic, genial, în forma lui cea mai elocventă

posibilă: Piotr Stepanovici, întruchiparea nelegiuirii, nelegiuirea în starea cea mai pură, ceva mai presus de care nu poate fi închipuit în ordinea ticăloșiei, este odrasla, este *fiul* – carne din carnea lui Stepan Trofimovici Verhovenski, ilustru savant fără operă, ins alcătuit numai din citate franțuzite, din sintagme și expresii scânteietoare, calambururi sterpe și fraze stafidite din clasici, un om copleșit, ucis de cuvinte, abia supraviețuindu-și. Filiația aceasta nu e ascunsă niciodată. Dimpotrivă, e urmărită aproape cu cinism și întotdeauna cu multă artă în tot romanul.

Dar ce înseamnă până la urmă tirania cuvintelor? Ce-au făcut din noi cuvintele? Răspuns: „Noi măcar nu mai știm pe unde-o trăi acum viul, ce-i el, cum se numește? Lăsați-ne singuri, fără carte la îndemână, și ne vom încurca imediat, ne vom pierde, nu vom ști la ce să aderăm, ce linie să urmărim; ce să iubim și ce să urâm, ce să respectăm și ce să disprețuim? Nouă ne e penibil până și să fim oameni, oameni cu trup și cu sânge adevărat, propriu, ne e rușine de asta, socotim acest lucru degradant, tindem să fim habar n-am ce oameni – îndeobște, ceva ce încă nu s-a pomenit. Suntem născuți morți și, de altminteri, de mult nu ne mai naștem din părinți vii, lucru care ne place din ce în ce. Am prins gust. În curând vom născoci cumva și nașterea nemijlocită din idee.” Așadar, între noi și fundamentele vii ale vieții s-a strecurat – Dumnezeu știu cum – un vâl amăgitor și atotcuprinzător în care pururea ne încurcăm și ne prindem, și ne rotim bezmetici printr-însul, nemaștiindu-ne începutul și sfârșitul, nemaigăsind nimic ferm în juru-ne de care să ne ți-

nem. Ne-am pomenit într-o bună zi – iată-ne! – deja prăfuiți, ne-am pomenit că nu suntem nimic altceva decât niscaiva oameni de hârtie, ființe livrești, îndoielnice, rătăcind printre cuvinte, copiii tipografiilor – „făpturi bicisnice și slute”.

Cum se va rupe acest vâl cumplit, de unde să începem a-l sfâșia? Și cine, cine o va face, dacă noi toți ne-am prins într-însul?

2.

Există, deci, în lumea lui Dostoievski – în lumea noastră – două planuri fundamentale, două nivele radicale în raport cu care se împarte tot ceea ce există: mai întâi, *planul din față*, loc al existenței oarecum tâmpe, al istoriei superficiale, calme și *nevinovate*, patrie a banalelor, a prea-fericitelor habitutini verbale și a existenței livrate automatismelor; apoi, *planul din spate*, fundalul, planul cumplit al fundamentelor vieții, al rădăcinilor ultime ale ființei. Fără a fi scăpat deja de nevolnicia și deșertăciunea primului nivel, dar și fără a fi pipăit încă adevărul salvator al fundamentelor celui de-al doilea, Dostoievski rămâne mereu *între* aceste planuri, lăsându-ne mereu doar să le bănuim, ispitindu-ne cu ele, ba cu unul, ba cu celălalt, după voia lui suverană, dar niciodată abandonându-ne definitiv într-unul sau într-altul. Iar acest lucru, situarea existențială în acest *interval*, face *arta*, arta desăvârșită și neîntrecută a lui Feodor Dostoievski.

Mai întâi, toată lumea lui Dostoievski ți se înfățișează cuprinsă de un dinamism cu totul neobișnuit, o lume

isterică, bezmetică, febrilă și mereu aproape beată. Pretutindeni patimi întunecate dezlănțuindu-se apocaliptic, scandaluri atroce în plină desfășurare, intrigi „cutremurătoare”, suspansuri aproape polițiste. Asta i-a și făcut pe unii exegeți să considere opera dostoievskiană și sub specia „romanului de aventuri”. Iată ce poate spune în acest sens un Leonid Grossman: „El a recurs până și la șabloanele acestui gen literar. Când era prins de munca trepidantă a unei lucrări urgente, se lăsa ispitit de tribulațiile de aventură în circulație, acaparate de autorii de romane bulevardiere și de romane-foileton... Nu a rămas, cred, nici un atribut al vechiului roman de aventuri pe care Dostoievski să nu-l fi utilizat. Pe lângă crime misterioase și catastrofe uriașe, titluri de noblețe și averi neașteptate, găsim la el cea mai tipică dintre trăsăturile melodramei – pe aristocrații care cutreieră cartierele mizere, fraternizând cu drojdia societății”¹¹. Etc. etc.

Firește, toată această cochetare cu genurile bulevardiere este un truc, o mască oarecare dindărătul căreia Dostoievski îi pregătește cititorului lucruri teribile, neobișnuite, *lucruri esențiale*. Grossman însuși întrevade acest fapt, atunci când vorbește despre „tendința de a introduce extraordinarul în desigurul cotidianului, de a reuni la un loc, după principiul romanticilor, sublimul și grotescul și de a aduce la hotarul fantasticului chipuri și fenomene din realitatea zilnică, trecute printr-o insesizabilă transfigurare”¹². Dostoievski ia mereu ca pretext, ca „material” agonia realului, aventurile curente petrecute indefinit în primul plan tocmai pentru ne trimite la însemnătatea lor

enormă proiectată în severitatea glacială a planului din urmă. Iar asta o face, în stilul său atât de caracteristic, *radicalizând*, deformând până la desființare întâmplările, faptele și lucrurile oamenilor.

Să luăm, de pildă, *scandalul*. Scandalul umple toată opera lui Dostoievski, totul e aici scandal ori pe cale de a deveni scandal: „«scandalul», prima și cea mai exterioară manifestare a patosului personalității, joacă un rol imens în operele lui Dostoievski”, spune S. Askoldov¹³. Dar scandalul nu e la Dostoievski scandal pur și simplu, scandal și atât, ci expresia îngroșată, zgomotoasă, cinică a *altceva*, obiectivarea vizibilă a unei realități mult mai adânci care caracterizează la un alt nivel lumea lui Dostoievski: *răzvrătirea*, „insurecția metafizică”. Scandalul este simbolul vizibil al răzvrătirii. Și nu există aici răzvrătire neînsemnată, nesemnificativă. Orice răzvrătire este, la Dostoievski, *revoltă metafizică*. Răzvrătirea omului din subterană, de pildă, e chiar mult mai radicală decât cea a lui Ivan Karamazov. Dacă Ivan se mai înduioșează și, astfel, catadicsește să-l lămurească pe Aleoșa, să „co-boare” până la el și să-i înfățișeze atât de bine, atât de concret-convingător rațiunile răzvrătirii sale încât acesta e nevoit să-l încuviințeze, răzvrătirea omului din subterană e de-a dreptul abstractă, abstractă și necruțătoare, este *geometrică*, matematic-exactă: „...dar, domnilor, doi ori doi fac patru nu mai e viață, ci începutul morții.... După părerea mea, doi ori doi fac patru nu-i decât o impertinență.” Atât! Ivan se poartă de-a dreptul creștinește, adună „fapte exemplare” care să-i „întemeieze” cât de

cât răzvrătirea, pe când la eroul subteranei răzvrătirea e în stare pură, nudă, nemăsurat de cinică: *nu accept!* Și atât. „Dacă-i pe ales: să se dărâme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul.” O lume în care doi ori doi fac patru nu merită decât asta. Dacă doi ori doi fac patru, mi-e *totuna*, inevitabil mi-e *totuna* dacă ea există sau nu, mi-e *totuna* dacă eu însumi sunt sau nu sunt, mi-e *totuna*... Și astfel, problema pusă aici, deși formulată abstract, „de la înălțime”, devine problema fundamentală a vieții mele, insuportabil de concretă, „blestemata” problemă care face om dintr-un animal biped și fără pene: „Trebuie să alegi: să-l contrazici pe doi ori doi fac patru, ori să admiți că moartea este concluzia vieții, tribunalul ei suprem”¹⁴. Căci *doi ori doi fac patru este, iremediabil, începutul morții*.

La Dostoievski totul se petrece, astfel, la marginea vieții, undeva la limita cea mai îndepărtată a ființei. O peliculă neverosimil de subțire desparte aici ființa oricărui lucru de neființa lui. Asta l-a făcut, pesemne, pe N. K. Mihailovski să-l numească „un talent crud”¹⁵, iar pe Berdiaev să-l socotească drept „cel mai mare metafizician rus”¹⁶. El vede totul cu un necruțător *ochi expresionist*: mută lucrurile din făgașul lor firesc, din albia lor curentă, și le așază la limita extremă a ființei lor, la marginea lor cea mai primejdioasă. Uite-așa, să vedem ce-o să se mai aleagă acum de ele!

Elogiind odată frumusețea și adâncimea uimitoare a limbajului științelor exacte, Constantin Noica se minuna

de plasticitatea expresiei: „limită de rupere”. Ei bine, Dostoievski aduce totul aici, la *limita de rupere*. Abia aici înțelege el să probeze adevărul și temeinicia unui lucru, să *dovedească* acel lucru în fața Absolutului; în fața planului din urmă, a fundamentelor vieții. Tot în asta constă poate și marele secret al artei sale: a pune problemele vieții, situându-te undeva la marginea ei, situându-te aproape pe pozițiile cumplite ale morții; a pune problemele ființei, situându-te la limita ei, stând deja – aproape indecent – cu un picior în neant. Timpul, bunăoară, nu e lăsat niciodată să curgă după firea lui. Nu. E siluit, e parcă ispitit să-și iasă din țâțâni și să se prefacă în veșnicie. Ca și cum de după fiecare colț ne-ar pândi mereu Apocalipsa: „... de aici ritmul rapid, de catastrofă, al acțiunii, «vârtejul», dinamica lui Dostoievski. Dinamica și repeziciunea nu înseamnă... victoria timpului, ci depășirea lui, deoarece repeziciunea este singurul mijloc de a depăși timpul în timp.(...) În sfârșit, ... această particularitate s-a manifestat în eshatologismul lui Dostoievski – politic și religios – în tendința sa de a apropia «capătul», de a-l dibui în prezent, de a ghici viitorul ca pe ceva ce există de pe acum în lupta forțelor coexistente”¹⁷.

Nici un fel cruțare în arta lui Dostoievski, nici urmă de *decență*, de omenească timiditate în a duce totul „până la ultimele consecințe”. Și să remarcăm acest lucru fundamental: cruțarea, decența și timiditatea ar trebui să fie, aici, *forme esențiale ale instinctului de autoconservare*! Renunțând la ele, te livrezi numaidecât spaimelor de tot soiul, viața ți se prefacă într-un nesfârșit coșmar – iar

astfel îți primejduiești iremediabil supraviețuirea. „Dacă Dumnezeu nu există, atunci totul e permis.” Uite-așa, negru pe alb, totul e permis, și cu asta basta; altceva, ceva mai „de mijloc”, ceva mai *rezonabil* nu e nicidecum posibil. Ivan Karamazov este și aici neîntrecut. Iar dacă totul e permis, atunci lumea toată se preface într-un veșnic carnaval, într-o parodie cosmică. *Carnavalescul* este, astfel, una din formele sub care i se înfățișează lumea lui Dostoievski. Dar și aici, ca și în cazul scandalului, carnavalul nu este carnaval pur și simplu, carnaval și atât, ci obiectivarea, *simbolul* (*Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis!*) a ceva mult mai profund. Căci această „viziune carnavalescă a lumii”, după expresia lui Bahtin¹⁸ – cel care a studiat în profunzime fenomenul la Dostoievski – este consecința nemijlocită a lui „totul e permis”, care, la rândul-i, nu e decât urmarea într-unul totul necesară, matematic necesară a lui „Dumnezeu nu există”, a lui *Gott ist tot*. „Vesela relativitate” specifică carnavalului obișnuit înseamnă aici totală, absolută relativitate. Nici nu se putea ajunge, în cazul lui Dostoievski, altundeva decât aici, la ceva „absolut”.

Iată, apoi, un alt exemplu tipic dostoievskian de situație fără ieșire, de *întrebare indecentă*: „Te rog stăruitor să-mi răspunzi cinstit la o întrebare: închipuiește-ți că ți-ar fi dat să clădești cu mâna ta destinul omenesc spre fericirea tuturor, ca lumea să se poată bucura în sfârșit de liniște și de pace, dar că, pentru a ridica această construcție, trebuie neapărat, e absolut necesar să ucizi în chinuri o singură făptură plăpândă, bunăoară pe

copilașul acela care se bătea cu pumnișorii în piept, să pui la temelia construcției lacrimile lui nerăzbunate. Spune, ai accepta în aceste condiții să fii tu arhitectul? Mărturisește cinsti!”¹⁹ Iată cine sfâșie vălul Mayei, iată cine ne arată cu degetul întins unde ni se sfârșește condiția obișnuită, existența neproblematică: „Vreau să văd cu ochii mei ciuta tolănindu-se alături de leu și victima îmbrățișând pe cel ce-a înjunghiat-o”²⁰.

În sfârșit, îndrăzneala, *indecența logică* și, prin urmare, *sinceritatea cu sine* de care dă dovadă Kirillov sunt poate și mai năucitoare:

„...Dumnezeu este necesar, și de aceea trebuie să existe.

— Perfect.

— Dar eu știu că el nu există și nu poate exista.

— Așa e mai exact.

— Cum de nu înțelegi că *un om stăpânit de asemenea două idei nu poate rămâne în viață?*” (subl. mea – C.B.); „Nu înțeleg cum a putut până acum un ateist, știind că nu există Dumnezeu, să nu se omoare imediat? Să-ți dai seama că nu există Dumnezeu și să nu-ți dai seama imediat că tu însuși ai devenit prin aceasta Dumnezeu, este o ineptie, altminteri te omori imediat”²¹. Iată „*problemele finale*” gol-goluțe! Mai departe de aici, evident, nu se poate merge. Aici sfârșește tărâmul literaturii, tărâmul oamenilor și începe altceva, *cu totul altceva*.

La Kirillov, așadar, nu pot coexista două absoluturi. Ori Dumnezeu, ori omul. *Ori-ori* – iată, deci, tot radicalis-

mul kierkegaardian, înfățișat aici sub manta rusească! Și nici nu e singurul punct unde Dostoievski se apropie de existențialism; aproape toate marile sale obsesii, existențialismul și le revendică din subterană. „Nu pot să văd vreun motiv, spune Walter Kaufmann, pentru care să-l numesc pe Dostoievski existențialist, dar cred că prima parte a *Însemnărilor din subterană* este cea mai bună uvertură ce s-a scris vreodată pentru existențialism. Cu o vigoare și o finețe inimitabile, sunt afirmate aici toate temele lui majore, încât, citind (*Însemnările*), îi putem recunoaște pe toți ceilalți așa-numiți existențialiști, de la Kierkegaard la Camus”²².

Această constantă exagerare expresionistă face ca, odată ajuns aici, la limita radicală a tuturor lucrurilor (limita lor *de rupere*), la ultima lor rădăcină, Dostoievski să nu mai lucreze parcă cu personaje, motive, subiecte etc., ci de-a dreptul cu elemente, cu *stihii*: viața, moartea, suicidul, iubirea, ura, răzvrătirea („insurecția metafizică”), demența, nimicul etc. – *esențe pure* care, pesemne, compun lumea din punctul de vedere al veșniciei. E ca și cum Dostoievski ar fi ajuns nu știu ce iscusit alchimist ce se tot străduie să obțină, în condiții de laborator, esența pură, sublimată, eternă a omenescului.

În sfârșit, această pornire viscerală către radicalitate e mai ales o trăsătură *rusească* a artistului Dostoievski. A devenit aproape un loc comun, o banalitate să vorbești despre „extremismul” rușilor. Întotdeauna „spiritul lor tinde spre extrem, spre limită”²³. Dostoievski însuși era mult prea conștient de această pornire stranie:

„...temperamentul rușilor ne uimește nu numai pe noi, ci întreaga Europă! Dacă unul dintre noi se convertește la catolicism, se face de-a dreptul iezuit și se alătură neapărat elementelor celor mai subterane ale acestei secte; dacă devine ateu, vrea numaidecât ca credința în Dumnezeu să fie smulsă prin forță, cu alte cuvinte și prin sabie!... Și ai noștri nu devin simpli atei, ei încep să creadă în ateism ca într-o religie nouă...”²⁴ Berdiaev crede chiar că acest lucru este, de fapt, esențial, definitoriu pentru spiritul rus: „Rușii își exprimă cel mai bine trăsăturile atunci când sunt *apocaliptici și nihiliști*”²⁵. Și tot el vorbește despre o anumită „isterie metafizică a sufletului rus”²⁶ (*Isterie metafizică* – într-adevăr, asta da specific național! Probabil însă că trebuie să te numești Nikolai Berdiaev ca să poți spune așa ceva.) Asta face din ruși un popor „deosebit de înzestrat din punct de vedere spiritual”, dar, mai ales, deosebit de generos, predispus la cele mai inimaginabile experimente metafizice pe propria piele – *experimentum in anima vili*. (În acest sens, pesemne, Paul Zarifopol spunea că rușii au „virtuozitatea durerii”.) Rusia a devenit astfel, Dumnezeu știe cum, un soi de *laborator al istoriei*, un atelier de verificat idei, lucru atestat cu prisosință mai ales de istoria ultimelor două secole. Anarhismul, nihilismul, comunismul extrem – toate s-au născut în Occident, s-au născut acolo poate mai mult în glumă, mai mult ca moft, *livrește*, însă în Rusia au fost experimentate, *pe viu*, în chipul cel mai serios cu putință. Iată drăceasca, inimaginabila ironie a istoriei: în Rusia nimic nu poate fi mai fantastic decât

realitatea, „în Rusia adevărul are întotdeauna un caracter fantastic”²⁷, pe când fantasmemele, produsele îndoielnice ale închipuirii sunt aici, în Rusia, cum nu se poate mai adevărate și, ca atare, trebuie luate cu sfințenie în serios; sunt literă de Evanghelie. Rușii, fatalmente, nu pot nicio dată să nu se ia în serios.

Ei bine, la un artist de talia lui Dostoievski acest simț metafizic, acest eshatologism național nu poate să ia decât forma celui mai desăvârșit și mai riguros profetism: „Cu o previziune genială, a simțit bazele ideatice și caracterul viitoarei revoluții ruse, poate chiar mondiale. El este proorocul revoluției ruse, în sensul cel mai concret. Revoluția s-a săvârșit în felul lui Dostoievski.... Romanul *Demonii* nu descrie prezentul, ci viitorul. În realitatea rusă a anilor '60 și '70 nu existau încă Stavroghin, Kirillov, Șatov, Piotr Verhovenski, Șigaliiov. Acești oameni au apărut mai târziu, în secolul XX”²⁸. Iată cum s-a întâmplat ca Dostoievski să fie atât de puțin contemporanul contemporanilor săi, spre a fi, în schimb, aproape mai mult decât contemporanul nostru.

3.

Și totuși, toată această isterie seculară devine în curând *suspectă*. E prea insistență și, până la urmă, ajunge de-a dreptul bățătoare la ochi: trebuie să ascundă ea ceva cu adevărat semnificativ, ceva mai adânc decât ea însăși. Ei bine, dincolo de toată agitația nepotolită, dincolo de toată deșertăciunea imediat vizibilă, se întrevede într-adevăr *altceva*. Lumea lăuntrică a lui Dostoiev-

ski are, în această privință, nu știu ce *asemănare* cu lumea hindusă. André Gide a avut chiar această intuiție teribilă a „asiatismului” lui Dostoievski: dacă Balzac s-a născut din contactul Evangheliei cu spiritul latin, spune el, Dostoievski s-a născut din întâlnirea Evangheliei cu budismul, cu spiritul asiatic²⁹. După tot neastâmpărul, după toată patima deșartă a personajelor, poți să întrevezi uneori, ici și colo, fundalul rece, liniștit, etern: *capătul* acestei lumi. Dincolo de plenitudinea vădită a vieții, nu se putea, în continuare, un și mai prea-plin, ci tocmai dimpotrivă: nimicul, lipsa. Astfel, la Dostoievski, se întâmplă câteodată ca imperiul neantului să străpungă acest șubred vâl al Mayei și să-i dovedească în felul acesta toată nimicnicia. După atâta zgomot, o liniște de gheață. În spatele isteriei sălășluia – iată! – tăcerea, tăcerea cumplită a neființei. Evident – să fim lămurii! – aici nu este deloc vorba de Nimicul inefabil al teologilor, de cel mai înalt și mai sfânt loc de poticneală al cuvintelor oamenilor ce caută să numească absolutul lui Dumnezeu („...printre toate cuvintele improprii pentru a numi Eshatonul, cel mai puțin impropriu este cuvântul «nimic»”³⁰). Nu, nicidecum; ci de un nimic mai la îndemână, de un nimic – ați ghicit, firește! – *parodic*, un nimic pe măsura noastră, a subteranei. Mai simplu spus, de nimicul ce-l presupune moartea, inexistența lui Dumnezeu, de nimicul nihilistilor. Căci nihilismul chiar astfel s-a născut: din moartea lui Dumnezeu; Dumnezeu a murit și au apărut nihilistii. Nimicul avut în vedere aici este cel creat prin următoarea situație, figurată laconic și expresiv de Jacobi în legătură

cu filosofia lui Fichte: „...dacă nu există Dumnezeu, este imposibil ca omul și tot ce-l înconjoară să nu fie simple năluci”³¹. (subl. mea – C.B.)

Iată, în sfârșit, *planul din spate*, „planul cumplit al fundamentelor vieții” pe care l-am tot anticipat. Este chiar locul acesta gol, pustiu; fusese Cineva aici odinioară, dar acum se pare că nu mai e nimeni, nu mai e *nimic*. Evident, și acesta poate fi un nimic cât se poate de respectabil, însă va fi considerat mereu sub specia parodiei, ca o *parodie* a celuilalt, a Nimicului teologiei apofatice. Întrucât și mistica, ca orice lucru sfânt, e sortită parodiei, nimic nu ne împiedică să-l considerăm – înnobilându-l întrucâtva – un nimic „trăit, mai aproape de mistici, chiar dacă de un alt tip decât al acestora”³². Nimicul, pentru a fi resimțit, „trăit”, nu trebuie neapărat să fie spațializat, ipostaziat teologic, nu trebuie să i se asigure nu știu ce tip de existență. Faptul – nud, banal, dar răvășitor – că *nu știu* de unde vin și încotro mă duc înseamnă deja prezența nimicului în viața mea. Faptul cotidian că nu am un Dumnezeu, care să-mi dea răspuns la toate și să mă facă să mă simt veșnic, mă face să aflu pretutindeni numai inconsistență și deșertăciune; nimic nu mai e sigur acum și nici un lucru nu-mi mai spune nimic. Nimicul ajunge astfel să mă împresoare din toate părțile. Neapărat *îl trăiesc* cumva, căci altfel nu mi-ar răpi zilele și nopțile, dar aceasta, deși cât se poate de sinceră, nu e decât o trăire oarecum de mâna a doua, una parodică, de vreme ce nu vreau să știu nimic despre Nimicul propriu-zis. Iar aici stă poate și tot *sensul* acestui secol al XX-lea: dincolo

de toate isteriile, dincolo de nămaipomenitele sale aventuri istorice, stă – mut și întunecat – abisul, spaima înfricoșătoare a *încotro-ului*. E ca și cum, secolul acesta ar fi doar *ideea lui Dostoievski* „coborâtă în stradă”.

Și aici, în problema neantului, Dostoievski e iarăși un maestru neîntrecut. El presimte în nihilism o atitudine metafizică fundamentală, definitorie a omului modern. „Prin Dostoievski, nihilismul parvine la statutul de categorie existențială”³³. Din punct de vedere estetic, ca să exteriorizeze, ca să *întrupeze* cumva nimicul, el apelează la acești numeroși *agenți ai neantului*, precum „omul din subterană”, „omul ridicol”, Raskolnikov, Ippolit, Kirillov, Ivan Karamazov, Piotr Verhovenski ș.m.a. Aceștia sunt inși cărora *le e totuna*; e una din categoriile tipologice cele mai originale create vreodată în toată literatura universală. Ei sunt, între altele, cei care au dat răspunsul cel mai neprevăzut și mai năucitor la întrebarea metafizică fundamentală: „De ce există ceva mai curând decât nimic?” Și iată acum cumplitul lor răspuns: „Mi-e totuna dacă există ceva sau dacă nu există nimic, mi-e totuna...!” Menirea lor unică a fost parcă aceea de a încarna sensul unei ciudate expresii hegeliene: *Das Sein und das Nichts sind ein und das selbe* – Ființa și nimicul sunt totuna. Ei sunt ca și cum n-ar fi. Revelația „omului ridicol” este cum nu se poate mai grăitoare pentru „funcționarea” lăuntrică a acestui tip de atitudine: „...o crâncenă tristețe mi se cuibărea în suflet din pricina unei chestiuni, care îmi copleșea întreaga făptură peste orice închipuire: mă podidise convingerea că pretutindeni pe

lume e *totuna*.... Brusc mi-am dat seama că mi-ar fi *totuna* dacă lumea ar exista sau dacă nicăieri n-ar fi nimic. Am început să deslușesc și să simt cu toate fibrele ființei mele că *în jurul meu nu era nimic*³⁴.

Prin personajul Kirillov, Dostoievski a realizat, în această privință, una dintre cele mai desăvârșite întruchipări artistice din întreaga sa operă: Kirillov, ins obsedat de ideea neființei, profesionist al sinuciderii, *nu vorbește bine rusește*. Nu că ar vorbi bine altă limbă, nu; el nu vorbește bine în general. El pare *străin*, venit de pe altă lume, și stâlcește limba oamenilor. Nici când nimicul nu ni s-a înfățișat cu mai multă artă decât acum. Exact în aceeași manieră își explica și Kierkegaard preferința de a vorbi alte limbi decât daneza sa nativă: „...ca în acest fel să mă înstrăinez de mine însumi”³⁵. Iar dacă ne vom aminti că nici Moise nu vorbea prea bine limba oamenilor („O, Doamne, eu nu sunt îndemânatic la vorbă, ci grăiesc cu anevoie și sunt gângav; și aceasta nu de ieri de alaltăieri, nici de când ai început Tu a grăi cu robul Tău; gura mea și limba mea sunt anevoioase.” – *Ieșirea*, 4, 10), dacă ne vom aminti deci de asta, atunci vom avea, întreagă, icoana teribilei, cumplitei parodii. Apoi, Ippolit Terentiev, un altul căruia îi e *totuna*, suferă de o boală incurabilă și, în concepția romanului, *moartea lui este immanentă*. Un om cu un picior în groapă – nimic nu putea fi mai caracteristic pentru un agent al neantului! Iată portretul pe care M. Bahtin i-l face prințului Mâșkin: „Am putea spune că Mâșkin nu poate să se integreze total în viață, să se încarneze până la capăt. El pare să rămână pe

tangenta la cercul vieții”³⁶. În sfârșit, pentru profesorul Ianoși, Piotr Stepanovici Verhovenski este „singurul personaj al romanului (*Demonii*) care are șansa să nu moară – pentru că niciodată nu a trăit”³⁷.

Cel pe care Dumnezeu l-a „chinuit toată viața” trebuie neapărat că știa multe, nebănuind de multe, despre ce înseamnă ca Dumnezeu să *nu* fie. Altfel, toată condiția lui de Iov modern nu și-ar mai afla sensul: „Lui Dostoievski îi datorăm cea mai sistematică cercetare asupra felului în care se comportă omul în spațiul din care Dumnezeu lipsește”³⁸. Personajul dostoievskian, neputând – în calitatea sa de simplu muritor – să *nu* fie parodic, devine acum un eminent teolog, dar un teolog pe dos, unul al lipsei de Dumnezeu; o strajă, un bun administrator al *locului rămas gol*, după plecarea mult-așteptată a lui Dumnezeu din lume. Nu e nici o glumă, căci teologul lipsei de Dumnezeu a rămas înzestrat cu o remarcabilă sensibilitate metafizică de care va ști să se folosească în chipul cel mai iscusit de aici înainte. Dacă Dumnezeu moare, nu înseamnă deloc că și facultățile metafizice ale insului dispar și ele. A spune, bunăoară, că „doi ori doi fac patru nu e viață, ci începutul morții”, este cel mai fericit exemplu de teologie a-teologică, de viguroasă atitudine metafizică în fața unei lumi din care Dumnezeu, iremediabil, *lipsește*.

Pentru a înțelege, în sfârșit, și mai bine ce înseamnă o teologie fără Dumnezeu, vom lua o importantă idee a lui Heidegger și vom coborî cu ea în subterană, spre a vedea de acolo situația postumă a lui Dumnezeu în raport cu lumea. Iată, mai întâi, textul

heideggerian: „În locul subminatei autorități a lui Dumnezeu și a învățăturii bisericești este inaugurată autoritatea conștiinței (individuale), este promovată autoritatea rațiunii. Împotriva ei se ridică instinctul social. Telul transcendent al fericirii eterne este înlocuit de acela al bunăstării maselor. Cultului religios al lui Dumnezeu îi ia locul cultul entuziast al creației și civilizației tehnice. Creativitatea, altădată atribut exclusiv al Dumnezeului biblic, devine particularitate caracteristică a activității omenești. Creația este, în cele din urmă, înlocuită de fabricație”³⁹. Atitudinea metafizică a eroului subteranei în fața acestei situații este, din acest punct de vedere, remarcabilă. El vede pretutindeni, ca și Heidegger, furorile conștiinței pure, rațiunii pure, utilității pure, bunăstării generale, civilizației tehnice etc. Le vede și se răzvrătește împotriva-le, dar nu în numele lui Dumnezeu, pe care acestea toate l-ar înlocui acum cu impertinență, ci așa, pur și simplu, în numele său propriu sau, mai degrabă, în numele a *nimic*. Nu amintește niciunde de numele *răposatului* Dumnezeu. El stă în fața unei lumi în care efectele morții lui Dumnezeu sunt din ce în ce mai vizibile și continuă, consecvent, să fie un teolog al *lipsei* de Dumnezeu – deci, și al ideii de Dumnezeu. Iar asta se potrivește cum nu se poate mai bine parodiei generale: el rămâne un fel de măscărici divin, un *joculator Dei*, un *comédien*. (Eroul din *Căderea* lui Camus, conceput după chipul și asemănarea eroului subteranei, chiar așa avea să-și scrie pe cartea de vizită: „Jean-Baptiste Clamence, *comédien*”.) „Foloasele domniilor voastre sunt: prosperitatea, abundența, liberta-

tea, liniștea și așa mai departe; așadar, omul care, de exemplu, ar merge pe față și cu bună știință împotriva acestui întreg registru, ar fi, după părerea domniilor voastre, și, firește, după părerea mea, un obscurantist ori chiar nebun de legat; este? Dar, iată, lucru de mirare: cum se face că, ori de câte ori se apucă să inventarieze foloasele omului, toți statisticienii ăștia, toți acești înțelepți amici ai speciei umane trec cu vederea sistematic un anumit folos?"; „...vreau să afirm că folosul amintit de mine e remarcabil tocmai pentru că zdrobește și surpă implacabil toate clasificările și toate sistemele noastre întocmite de amicii speciei umane. Într-un cuvânt pune bețe-n roate.”

Dar credeți cumva că folosul acesta superfolositor va fi ceva înalt, nobil, ceva „frumos și sublim”, de genul nevoii de autotranscendere ce înnobilează și sfințește numaidecât insul? Ori că va fi ceva de genul sacrificiul pentru idee, ceva de genul plecării la cruciadă, lăsându-ți nevasta să se ofilească, copiii să se strice și castelul să cadă în paragină, de dragul măreței tale idei? Nicidecum, nimic din toate acestea; ci e ceva cu mult mai simplu: „Propria-ți vrere liberă, un capriciu al tău, fie el oricât de bizar, propria ta fantezie, incitată poate uneori până la demență – iată folosul acela superfolositor, trecut cu vederea, neîncadrat în clasificări, grație căruia se duc dracului întotdeauna toate sistemele și teoriile.”

Dar, în sfârșit, ce se va alege până la urmă din toată bunăstarea, buna creștere și cumințenia generală? Vor contribui ele oare la desăvârșirea condiției umane, la

nu știu ce „revoluție genetică” care să stârpească pe vecie cusururile fapturilor noastre? Evident că nu: „...eu, bunăoară, nu m-aș mira câtuși de puțin dacă în mijlocul viitoarei cuminenții generale va apărea hodoronc-tronc un gentleman cu mutră vulgară, sau, mai bine zis, retrogradă și ironică, și, cu mâinile în șolduri, va spune: «Ce-ar fi, domnilor, să ardem cuminenției ăsteia nu picior coala și s-o aruncăm de să nu se vadă? Dăm dracului logarit-măria și trăim iarăși după voia noastră prostească!»”

Nimic altceva decât un măscărici, veți spune – și pe bună dreptate. Nu face niciodată nimic ca să scape de această acuză nimicitoare. Dar nici nu-și propune măcar să facă, iar „stilul său lipsit de cuviință cu tot dinadinsul, decurgând dintr-o logică estetică specială”⁴⁰ ne împresoară până la urmă și ne strecoară definitiv neliniștea în suflet. Ușor-ușor, zâmbetul ne încremenește și se preface într-un rictus oribil: un măscărici, firește, dar un măscărici profetic. Este ceva aici, înfricoșător și teribil, care pune sub semnul întrebării înseși noțiunile noastre de stil, estetică, estetism, „frumos și sublim” etc. Clovneria frivolă alunecă imperceptibil în cel mai desăvârșit tragism: „...cuvântul său, deși plin de angoasă, manifestă un cinism îngroșat. El tinde spre atitudinea de nebun, de bufon, care este, în felul ei, o formă, un gen de estetism, dar cu sens invers”⁴¹. Căci sfârșitul subteranei acesta va fi: după Auschwitz și Kolâma, după încercările repetate ale acestui secol de a construi „palatul de cleștar”, va fi o mare, o nemăsurată nelegiuire să mai vorbești de estetism.

Cu omul din subterană începe, astfel, epoca nebunilor *irremediabil* tragici: „N-ați auzit de acel nebun care ziua în amiaza mare aprinsese un felinar și alerga prin piață strigând neîncetat: «Îl caut pe Dumnezeu! Îl caut pe Dumnezeu!» Cum acolo se aflau mulți care nu credeau în Dumnezeu, fu întâmpinat cu hohote de râs. Oare s-a pierdut? spuse unul. S-a rătăcit ca un copil? spuse altul? Sau stă ascuns? Se teme de noi? S-a urcat pe o corabie? A emigrat? – strigau și râdeau cu toții. Nebunul sări drept în mijlocul lor și îi străpunse cu privirea. «Unde a plecat Dumnezeu?» strigă el. Am să vă spun eu! *Noi l-am ucis* – voi și eu! Noi toți suntem ucigașii lui!”⁴² Modernitatea și-a asigurat – iată! – acest alibi atât de iscusit: anume să pună în gura nebunilor, a bufonilor și a declasaților subteranei, să pună deci în gura acestora adevărurile sale fundamentale.

*

Acum nu poate decât să înceapă epoca tragediei totale, *integrale*, a tragediei anonime și nespuse, ce nu-și mai poate afla locul în curtea nici unei estetici. Acum și aici nu Dumnezeu este inefabil; nu, ci inefabil este doar ceea ce-a rămas în locul lăsat vacant prin dumnezeiasca demisie: tragedia seculară a oamenilor – a oamenilor singuri și ridicoli. Căci de suferit, suferim noi, nu-i problemă; dar tragedia e nesfârșit mai multă, nemăsurat de mare *atunci când nu are cine să ne-o vadă*.

Și, apoi, te simți cumplit de ridicol acum să mai ridici ochii către Cer.

NOTE

¹ Apud Ion Ianoși, *Dostoievski – „tragedia subteranei”*, ELU, București, 1968, p. 332.

² F. M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, trad. de V. E. Galan și Igor Blok, în *Opere*, Aparat critic de Ion Ianoși, ELU, București, 1968, vol. 4, pp. 128-233; în cele ce urmează, pentru simplificare, citatele din această lucrare se vor reproduce fără a mai indica în vreun fel numărul paginii.

³ Ion Ianoși, *op. cit.* p. 24.

⁴ *Ibidem*, pp. 155-156.

⁵ M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad. de S. Recev-schi, Editura Univers, București, 1970, pp. 215-216.

⁶ Apud Bahtin, *op. cit.* p. 61.

⁷ F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, trad. de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, Prefață de Ion Ianoși, ELU, București, 1965, p. 358.

⁸ Lev Șestov, *Revelațiile morții. Dostoievski – Tolstoi*, trad. de Smaranda Cosmin, Prefață de Radu Enescu, Editura Institutul European, Iași, 1993, p. 29.

⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰ F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, ed. cit. p. 316.

¹¹ Apud Bahtin, *op. cit.* p. 142.

¹² *Ibidem*, pp. 142-143.

¹³ Apud Bahtin, *op. cit.* p. 17.

¹⁴ Șestov, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵ Apud N. Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, trad. de Radu Părpăuță, Editura Institutul European, Iași, 1992, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*, p. 7.

¹⁷ Bahtin, *op. cit.*, pp. 42 și 44.

¹⁸ Bahtin, *op. cit.*, p. 148 și urm.

¹⁹ F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, ed. cit., p. 333.

²⁰ *Ibidem*, pp. 330 – 331.

²¹ F. M. Dostoievski, *Demonii*, trad. de Marin Preda și Nicolae Gane, Aparat critic de Ion Ianoși, Editura Cartea Românească, București, 1981, pp. 770 și 774.

²² W. Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1968, p. 14.

²³ N. Berdiaev, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ F. M. Dostoievski, *Idiotul*, trad. de Tamara și Nicolae Gane, ELU, București, 1962, p. 719.

²⁵ N. Berdiaev, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ *Ibidem*, p. 12.

²⁷ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 40.

²⁸ N. Berdiaev, *op. cit.*, p. 86.

²⁹ *Apud* Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 331.

³⁰ Leszek Kolakowski, *Horror Metaphysicus*, trad. de Germina Chiroiu, Editura ALL, București, 1997.

³¹ *Apud* Mădălina Diaconu, *Pe marginea abisului. Soren Kierkegaard și nihilismul secolului al XIX-lea*, Cuvânt înainte de Ion Ianoși, Editura Științifică, București, 1996, p. 214.

³² *Ibidem*, p. 36.

³³ *Ibidem*, p. 36.

³⁴ F. M. Dostoievski, „Visul unui om ridicol”, în *Opere*, ed. cit., vol. X, p. 421.

³⁵ *Apud* Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 176.

³⁶ Bahtin, *op. cit.*, p. 243.

³⁷ Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 210.

³⁸ Christos Yannaras, *Heidegger și Areopagitul*, trad. de Nicolae Șerban Tanașoca, Editura Anastasia, București, 1996, p. 36.

³⁹ *Apud* Christos Yannaras, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁰ Bahtin, *op. cit.*, p.325.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Friedrich Nietzsche, *Știința voiasă*, trad. de Liana Miclescu, Editura Humanitas, București, 1994, pp. 129-130.

ARTA NEARTEI

Mihaela Alexandra Pop

Se consideră, de obicei, că un articol pentru un volum omagial ar trebui să cuprindă date despre persoana omagiată, amănunte privitoare la etape de viață sau momente ale devenirii spirituale ale celui elogiat. Alte articole ar putea avea ca obiect aprecieri critice asupra operelor publicate iar altele ar face referiri la calitățile morale, sufletești, comportamentale sau la alte multe valențe exemplare ale persoanei omagiate.

Bucuria de a participa la un volum închinat Domnului Profesor Ion Ianoși mi-a ascuns, pentru un timp, responsabilitatea pe care o implică un asemenea eveniment. Ce poate să scrie o proaspătă absolventă despre momentele devenirii spirituale ale Profesorului Ianoși pe care l-a cunoscut doar din 1991? Cât de obiective ar fi aprecierile ei teoretic-critice la adresa operelor publicate de Domnul Profesor când ea însăși se află în faza acumulărilor spirituale necesare unor puncte de vedere critice? Există, desigur, numeroase personalități ale culturii românești actuale care vor accepta cu satisfacție să facă acest

portret spiritual Domnului Profesor Ion Ianoși. De aceea, am considerat că modalitatea cea mai adecvată, pentru mine, prin care aş putea să-l omagiez pe Domnul Profesor ar fi să încerc să demonstrez că activitatea dumnealui de cadru didactic universitar, de modelator spiritual, a fost stimulatoare, servind drept model.

Ideea „impurității artei”, înțeleasă în sensul „joncțiunii esteticului cu eticul, cu religia și filosofia” îi apare Profesorului Ianoși¹ ca fiind „deosebit de incitantă... căci, prin interacțiunea în istorie a formelor culturale”, această idee poate să susțină „racordarea teoretică a neartei la artă”. Plasând filosofia între știință și artă, Profesorul Ianoși constată că în timp ce știința presupune „supunerea la obiect” iar arta, „înrădăcinarea în subiect”², filosofia se străduie să păstreze unitatea. „Existența filosofiei e o pledoarie pentru sinteză”³.

Referindu-se la artisticitatea textelor filosofice, autorul avertizează împotriva înțelegerii ei ca opusă totalmente științei. O asemenea înțelegere a artisticității ar cantona filosofia într-un registru al excesului de metaforă și imagini ceea ce, desigur, nu constituie menirea ei. Problema pe care și-o pune autorul este de a vedea în ce măsură aspectele logice, conceptuale și categoriale ale filosofiei sunt mai bine exprimate, ating un nivel sporit de expresivitate cu ajutorul artisticului. Însă autorul atrage atenția că interferențele filosofiei cu arta se pot deduce numai în condițiile păstrării temeiurilor fundamentale ale filosofiei ca realitate spirituală distinctă. Profesorul Ianoși consideră că artele care ar constitui „modele ajutătoare”

pentru înțelegerea felului de a fi al filosofiei sunt arhitectura, muzica și teatrul cărora le vor corespunde trei genuri artistice: epicul, liricul și dramaticul.

Această prezentare morfologică a schemei artelor-modele poate fi recitită în cheie tipologică înlocuindu-se artele cu atributele lor: arhitecturalul, muzicalul și dramaticul. Evident, al treilea element, dramaturgicul, este înțeles ca moment totalizator, ca expresie finală a relației între celelalte două.

O grăitoare analiză a artisticității textelor filosofice ne este oferită de Profesorul Ianoși în lucrarea **Nearta-artă**, vol. II, unde a abordat scrieri filosofice aparținând unor momente diferite ale istoriei filosofiei, începând cu textele presocratice. La seminarele de *Filosofie și artă*, analiza s-a extins și asupra textelor platoniene, cu precădere asupra dialogului *Phaidros*, exemplar pentru această modalitate de lectură a platonismului.

Comentarii lui Platon au semnalat și analizat rolul elementelor artistice folosite de acesta în construirea dialogurilor. Considerându-l un filosof-artist, mulți comentatori au încercat să răspundă la întrebări referitoare la: preferința lui Platon pentru dialogul filosofic în defavoarea scrierilor sistematice de tipul tratatelor, rolul mitului în construcția argumentării filosofice, prezența, în majoritatea dialogurilor, a personajului Socrate și rolul lui în marcarea deosebiriilor de concepție și metodă dintre Platon și mentorul său spiritual, ironia socratică și contribuția ei la înțelegerea argumentărilor filosofice. În această ordine de semnificație, R. Hoerber⁴ semnală (a câta oară de-ă lun-

gul veacurilor!) că dialogurile platoniene sunt asemeni lui Janus, căci au două fațete: conținutul filosofic și finețea artistică. El atrage însă atenția că, în cazul lui Platon, elementele artistice sunt adevărate simboluri pentru semnificațiile filosofice. Astfel, chiar elementele de construcție a dialogului: structura dihotomică din *Euthypron*, tripartiția din *Lysis* sau alegoria folosită intens în *Republica* nu participă numai la realizarea arhitecturală a dialogului ci, în mare măsură, la dinamica interioară a demonstrației logic-argumentative.

Toate aceste sugestii m-au determinat să încerc să descopăr rolul jucat de aspectele artistice pe care le-a folosit Platon în realizarea dialogului *Banchetul*. Acesta aparține, potrivit majorității comentatorilor⁵, perioadei de maturitate în care au mai fost scrise marile dialoguri *Phaidon* și *Republica*. Sunt dialoguri în care Platon expune doctrina Ideilor și nu este lipsit de semnificație faptul că tocmai aceste dialoguri sunt considerate artistice prin excelență.

În demonstrarea contribuției elementelor artistice la o mai clară conturare a teoriei iubirii în *Banchetul* vom porni de la cele afirmate de Socrate în fața lui Agathon-tragedianul și Aristofan-autorul de comedii, în noaptea petrecută în casa lui Agathon. „Socrate căuta să-i convină pe ceilalți doi, pas cu pas, că cine e în stare să alcătuiască tragedii poate alcătui și comedii, cu un cuvânt, că arta poeticului tragic și a celui comic este una și aceeași”⁶. G. Reale⁷ este de părere că „finalul unor dialoguri exprimă metaforic și emblematic sensul ultim al mesa-

jului acelui dialog”. În acest caz, cunoașterea medie poetică obținută prin împletirea artei poeticului tragic cu a celui comic va fi depășită, în final, de cunoașterea filosofică. Acesta va întemeia o nouă „artă poetică”, superioară tragediei și comediei. Scopul acestei noi „arte poetice” este de a sluji cu folos dialectica platoniană în argumentarea teoriei iubirii așa cum va fi ea expusă în *Banchetul*. Platon vrea să depășească literatura reluând-o și ducând-o mai departe după succesive dezvoltări și aprofundări. Tocmai de aceea, contribuția ei la pregătirea conștiinței filosofice nu trebuie omisă.

Există oare posibilitatea ca elementele dramaturgice înțelese ca împletire a celor trei arte menționate de Profesorul Ianoși (arhitectura, muzica și teatrul) și a tipologiilor echivalente (arhitecturalul, muzicalul și dramaturgicul) să fie folosite de Platon în demonstrarea teoriei iubirii? Putem oare să considerăm că motivul fundamental al dialogului este mișcarea înțeleasă ca devenire (*genesis*) cu multe din implicațiile filosofice pe care le are acest concept la Platon? Acestea ar fi întrebările care așteaptă un răspuns în acest articol.

Pornind de la însăși structura dialogului, putem să observăm că *motivul triadei* reapare și în *Banchetul*, așa cum se întâmplase și în *Lysis* sau în *Hippias Major*. Folosirea acestui motiv conferă un caracter dramaturgic accentuat cum este și cazul unui alt procedeu de construcție *arhitecturală*: reluarea unei teme după ce a fost prezentată alta, diferită, reluare care generează o structură de tipul *aba*. Ea va fi evidentă în modul cum se împletesc temele

și motivele expuse în discursurile participanților la banchetul din casa lui Agathon.

Constatăm că atât spațial cât și temporal, dialogul prezintă o alcătuire triadică având un caracter arhitectural bine conturat. Astfel, în ordinea temporalului, sunt evidente trei momente în care se desfășoară părți ale dialogului: întâlnirea dintre Diotima și Socrate, momentul banchetului propriu-zis, la o zi după încununarea lui Agathon la concursul dramaturgic de la Marile Dionisii din 416 și momentul repovestirii celor întâmplate la banchet de către Apolodor care ascultase cele ce-i relatase, cândva în jurul anului 406.

În ordinea spațiului, cele trei momente temporale se desfășoară în trei locuri diferite: banchetul propriu-zis are loc în casa lui Agathon-sărbătoritul, întâlnirea Socrate-Diotima are loc, probabil, în Mantineea, iar re-povestirea lui Apolodor despre cele întâmplate, „unde va în Atena”, după cum ne spun primele rânduri din *Banchetul*.

Pe ambele coordonate este folosit cu succes *moti-vul oglinzirii* care întărește impresia de mișcare fie ea temporală sau spațială și conferă, totodată, dimesiuni mereu sporite celor re-prezentate. Dialogul inițial, Diotima-Socrate, este prezentat de Socrate în contextul mai amplu al banchetului, iar cele discutate cu această ocazie sunt prezentate de Apolodor după o inițială re-prezentare a lor de către Aristodem. Aflăm că Apolodor îi re-prezentase cu două zile mai devreme și lui Glaucon cele aflate de la Aristodem și acceptă să reia totul în fața unui auditoriu numeros, „unde va în Atena”. Suntem în fața unei con-

strucții arhitecturale care re-produce în registrul temporalului și al spațialului motivul statuetei silenului astfel că putem spune că întregul dialog ascunde în sine straturi de lectură care se cheamă și își răspund unele altora precum acordurile muzicii flautului lui Marsias, muzică realizată în dialog de forța expresivă a logosului platonian.

Personajele care participă la banchet au preocupări spirituale deosebite. Se impune aici o singură observație în legătură cu jocul absență-prezență a trei dintre aceste personaje. Aristodem participă la banchet doar ca prezență fizică și memorie vie, el fiind, de fapt, absent prin neparticiparea lui la dialogul discursurilor din casa lui Agathon. Diotima este, fizic, absentă la acel banchet, dar spiritual, prezența ei este covârșitoare pentru întreaga întrunire. Socrate împletește în bună măsură cele două condiții: venind spre casa lui Agaton, el se oprește și meditează o bună bucată de vreme sub porticul casei vecine fiind astfel absent fizic, un timp, din rândul convivilor, dar prezenta lui este așteptată cu interes de aceștia. Această absență-prezență se va manifesta și în prima parte a desfășurării banchetului-discursurilor. Pe de altă parte, atunci când îi vine rândul să rostească un elogiu adresat lui Eros, după un scurt dialog cu Agathon, se retrage în condiția lui de povestitor, adică de prezență vocală introducând-o în prim-plan pe Diotima care însă, așa cum am amintit, este prezentă la nivelul logosului (înțeles aici ca expresie orală a celor mai abstracte cugetări ale spiritului).

Putem vorbi și de o reprezentare socială triadică: aristocrația spiritului este cel mai bine reprezentată, în

frunte cu Socrate; Alcibiade face parte din înalta nobilime ateniană, iar clerul este reprezentat de Diotima⁸. E. Dupreel⁹ consideră că diversitatea socială a personajelor ar exprima intenția lui Platon de a reprezenta doar opoziția dintre comic și tragic. Dar această diversitate care este evident structurată triadic (dacă acceptăm pentru Diotima statutul unui personaj distinct și nu doar acela al unui alter-ego al lui Socrate) contribuie la realizarea unei unități finale care dezvăluie superioritatea unui alt tip de discurs și în care cele două genuri artistice se împletesc. Prin omagiul adus de Alcibiade lui Socrate-filosoful și prin inițierea aceluiasi Socrate de către Diotima, discursul filosofic este plasat pe o treaptă superioară celor două genuri artistice.

La nivelul acțiunii dialogului, comentatorii au semnalat caracterul ei agonistic. O mare parte a dialogului este o înșiruire de discursuri laudative aduse lui Eros iar prin discursul lui Alcibiade, cel omagiat este Socrate. Banchetul din casa lui Agathon este, de fapt, un concurs de asemenea discursuri, conform modelului concursului dramatic ce avusese loc cu o zi înainte și al cărui câștigător fusese Agathon-dramaturgul. Putem vedea aici o nouă manifestare a motivului oglindirii, de astă dată însă, concursul fiind câștigat de Socrate, iubitorul de cunoaștere. Se punctează astfel, încă o dată, superioritatea filosofiei față de celelalte preocupări spirituale, potrivit concepției platoniene.

Caracterul agonistic al discursurilor trimite deja la o primă pereche de contrarii, relația joc-seriozitate. Aceasta operează atât la nivelul structurării conceptuale cât și la nivelul realizării artistice. Deși întâlnirea de la Agathon în-

cepe sub semnul jocului agonistic, ea va dobândi tot mai mult în adâncimea gândurilor și argumentării atingând, prin discursul Diotimei, straturile cele mai profunde ale meditației filosofice platoniene. L. Brisson este cel care atrage atenția asupra acestei relații dihotomice¹⁰, introducând-o într-o suită de asemenea perechi de contrarii care se subordonează celei principale, referitoare la raportul *mit-logos adevărat*. La acest raport vom reveni în paginile care urmează.

Derularea discursurilor este punctată de câteva momente care corespund unor trepte în procesul devenirii spirituale, ale îmbogățirii cunoașterii despre iubire înțeleasă ca iubire de cunoaștere. Un prim moment care are un asemenea rol (de astă dată comic-sughițul lui Aristofan) grupează într-o anumită ordine discursurile laudative, ordine semnificativă pentru sporirea determinațiilor temei iubirii. Prin această segmentare, discursurile poeților (Aristofan și Agathon) sunt cele mai apropiate de discursul Diotimei, nu numai într-o ordine temporală dar și într-o ordine de semnificație.

Ar urma un moment intermediar, dialogul de tip socratic, în care Socrate preia elementele componente ale definiției date de Agathon, dar respinge determinațiile propuse de acesta. În plus, Socrate este primul care afirmă că va rosti adevărul despre iubire și nu un discurs laudativ. În acest mod, el mută centrul atenției de la divinitatea iubirii la facultatea sufletului cu același nume. Acest pre-text odată expus, se deschide calea discursului Dio-

timei pentru expunerea teoriei iubirii și a teoriei Ideilor din această perspectivă.

Urmează ultimul moment, acela al discursului lui Alcibiade după întreruperea impusă de apariția grupului de petrecăreți conduși și stimulați de Alcibiade, moment aflat sub semnul lui Dionysos. Dacă înglobăm dialogul socratic dintre Agathon și Socrate în discursul Diotimei, putem vorbi de o împărțire triadică a dialogului: grupul discursurilor laudative, discursul Diotimei și discursul lui Alcibiade.

Totodată, constatăm că acțiunea din timpul banchetului se desfășoară pe două planuri, cel concret, sensibil și acela al discursului, al logosului. În planul concret, acțiunile au doar caracterul unor indicații regizorale, așa cum se întâmplă în orice piesă de teatru: sosirea acasă la Agathon, așezarea la masă și stabilirea condițiilor de desfășurare a banchetului propriu-zis (fiecare va consuma băutură doar în măsura în care are nevoie, estompându-se astfel prezența lui Dionysos chiar în timpul Marilor Dionisii) și stabilirea tipului de acțiune agonistică – rostirea de discursuri laudative închinare lui Eros. După toate aceste indicații de regie, acțiunea se va desfășura doar la nivelul logosului. El ar putea fi considerat principalul personaj. Formele lui de manifestare sunt două: mit și logos adevărat.

Se cuvine să insistăm mai mult asupra rolului mitului în desfășurarea dialogului. L. Brisson¹¹ oferă o definiție generică a mitului afirmând că acesta „este un discurs prin care se comunică tot ceea ce o colectivitate păstrează în memorie despre trecutul ei și transmite oral

generațiilor următoare.” Hegel abordează tema mitului numai din perspectiva funcționalității lui în cadrul operei platoniene. El consideră că „prezentarea mitică a învățăturilor este lăudată de Platon... Mitul este întotdeauna o expunere care servește de model sensibil, introduce imagini sensibile pregătite pentru reprezentare și nu pentru gând; mitul este semnul neputinței gândului care încă nu se poate păstra ferm pentru sine, nu știe s-o scoată la capăt. Prezentarea mitică, fiind mai veche, este o prezentare în care gândul încă nu este liber: expunerea mitică este pătare a gândului cu forme sensibile; acestea nu pot exprima ceea ce vrea gândul să exprime. Este vorba de o seducție, de un mijloc de a provoca interes pentru conținut...”¹². Hegel distinge astfel între discursul cu caracter „sensibil”, adică mitul, și cel cu caracter inteligibil, adică discursul filosofic platonian. De altfel Platon consideră că mitul nu este un discurs verificabil și nici argumentativ, el aparține nivelului opiniei adevărate: „... a socoti adevărat un lucru adevărat fără a putea să-i dovedești adevărul nu înseamnă nici știința (cum să existe știință fără dovadă?) nici neștiință (cum să fie neștiință ceva care nimerește peste adevăr?). Părerea adevărată este tocmai cunoașterea despre care vorbeam: ceva care se află între înțelegere și neștiință”¹³. Astfel, mitul se află între necunoaștere și cunoaștere, este un intermediar. În această condiție, mitul poate fi considerat o cale de acces spre ceva superior, spre cunoașterea metafizică.

Faptul că mitul ne determină să socotim adevărate anumite lucruri fără a putea să le dovedim adevărul se

bazează pe o mare forță de persuasiune care îi este specifică. El este asemeni unui joc, aduce plăcerea adresându-se părții apetitive a sufletului așa cum consideră Platon¹⁴. Jocul are două caracteristici esențiale în opinia lui L. Brisson¹⁵: a) permite o libertate inegalabilă pentru că e o activitate care se desfășoară în ordinea sensibilului, dar pe care o ignoră și b) este o „totalitate închisă” în care orice aspect își găsește sensul în întregul din care face parte. De aceea mitul se referă la evenimente din ordinea sensibilului dar care pun această ordine între paranteze și necesită povestirea lui până la capăt pentru ca toate elementele lui să-și împlinească semnificația prin raportare la întreg. Dar mitul nu este *doar* joc. La nivelul cunoașterii comune, el îmbină ludicul cu seriozitatea opiniei adevărate dovedind un excelent instrument de persuasiune. În același timp, re-prezentarea mitului, povestirea lui, este joc, dar și activitate serioasă în măsura în care e asimilată unei incantații, unei rostiri cu caracter magico-ritualic. De altfel, V. Goldschmidt¹⁶ consideră că mitul apare în discursurile laudative din *Banchetul* pentru că „divinitățile nu pot fi limitate (reprezentate) în plan poetic decât prin imnuri și mituri”. Mitul este o „cunoaștere în manieră lucidă” în opinia lui Gaiser¹⁷. El consideră că miturile platoniene au o funcție „protreptico-psihagogică”. Mai mult decât simpla persuasiune, mitul incită la meditații ulterioare și generează dorința conștientă de ascensiune spre Bine. Pentru Gaiser, Platon preferă mitul altor tipuri de logos pentru a demonstra că empiricului, sensibilului trebuie să-i acordăm o semnificație provizorie

pe drumul căutării adevărului. În concepția comentatorului amintit, cele două momente ale demersului cunoașterii: „viziunea poetică și științificitatea, nu se exclud ci se completează reciproc”¹⁸. În plus, Gaiser, ca și Hegel de altfel, consideră că mitul este folosit de Platon din perspectiva metafizicii lui, ceea ce se va putea observa și în modul în care sunt înlănțuite temele și motivele mitologice în discursurile *Banchetului*. Vom vedea că elementele mitice din discursurile primei părți și chiar mitul despre originea lui Eros din discursul Diotimei constituie etape în mișcarea spirituală spre cunoaștere și în atingerea nivelului metafizic al Ideilor.

Cât privește rolul mitului în construcția propriu-zisă a demonstrației conceptuale, mitul este, pentru Platon, fie un preambul, fie un element de construcție al unei demonstrații, fie o modalitate de substituire a argumentării dialectice. În *Banchetul*, el este folosit mai ales sub primul aspect. Ca preambul, el asigură accesul la ceva superior, tocmai de aceea poate fi considerat o protreptică spre meditațiile metafizice ulterioare. Momentul figurativ al mitului este depășit doar atunci când obiectul meditației este considerat în dimensiunea metafizică.

Totodată, devine evidentă o anumită relație de temporalitate între discursul cu caracter mitic și cel argumentativ-dialectic. Primul presupune un punct de referință temporală aflat într-un moment al curgerii liniare a timpului. Celălalt însă trimite la atemporalitate căci lumea inteligibilă pe care dorește să o atingă și care este referentul acestui tip de discurs este una eternă, imuabilă.

Discursul despre inteligibile se dorește adevărat, imuabil și atemporal precum inteligibilele. Această caracteristică ar explica de ce Diotima rostește un discurs cu valențe inițiatice (asemănat de P. Boyance¹⁹ discursurilor din Micile și Marile Mistere de la Eleusis) și nu participă la un dialog de tip socratic. Singura porțiune în care este prezent dialogul de tip socratic este dialogul dintre Socrate și Agathon²⁰. El asigură deci, trecerea de la primul tip de discurs, cel mitic, la cel de-al doilea, discursul platonian de tip metafizic. Îmbinând linearitatea orizontală cu saltul în lumea inteligibilelor, se obține o *mișcare ascesională*, evolutivă, în planul cunoașterii și al iubirii. În această viziune este de presupus că fiecare parte componentă a dialogului va avea contribuția sa. Iată de ce apreciem că discursurile laudative din prima parte conțin elemente care sunt ulterior valorificate fie în discursurile imediat următoare, potrivit schemei *aba*, fie la nivelul întregului dialog. Vom încerca, în rândurile care urmează, să urmărim cum se realizează această împletire.

Discursul lui Phaidros este unul laudativ prin excelență. El stabilește vechimea zeului iubirii. Chiar această plasare la începuturi îi conferă zeului primordialitate și importanță. Datorită vechimii lui, Eros asistă la întreaga devenire a omenirii și a existenței în general. Astfel, sunt inițiate două direcții de abordare pe care vor merge discursurile ulterioare: direcția ontologică generală și direcția antropologică.

Discursul lui Pausanias, întemeindu-se pe originea divină și veche a zeului, dezvoltă cunoscuta distincție din-

tre Erosul celest și cel obștesc, distincție care va fi și ea valorificată, ulterior, nu numai la nivel antropologic.

Eriximah, doctorul, omul de știință al grupului, prezintă dihotomia prezentată de Pausanias și o extinde la nivelul întregului univers. El conferă lui Eros o funcție vitală deoarece, în concepția lui, întregul univers este asemeni unui mare organism viu în care se caută mereu echilibrul între două extreme: plinul și golul. Această viziune heraclitică a luptei contrariilor și a armoniei ce trebuie să se instaureze între ele și în unitatea lor²¹ va fi reluată și dezvoltată în discursul metafizic al Diotimei. Unitatea lumii Ideilor ca principiu primordial acționează analog în sfera Marelui și Micului, în spațiu și timp. Echilibrul, proporția, măsura justă sunt cele spre care tinde lumea sensibilului, aflată în continuă mișcare și devenire. Dar acestea aparțin în întregime doar sferei inteligibilelor.

Aristofan își plasează și el mitul, precum Phaidros, la începuturile lumii, într-o vârstă de aur. Dar erosul din mitul aristofanesc este unul exclusiv antropologic. Aristofan pune accentul pe forța acestuia, căci el asigură continuitatea existenței oamenilor prin însăși atracția dintre ei. Erosul ar constitui singura promisiune că oamenii vor reuși să revină cândva la vechea stare de perfecțiune care le asigură fericirea deplină. Aristofan are în vedere aspectul axiologic al Binelui ca principiu, la nivel antropologic – atingerea fericirii prin realizarea unității mitice²². Eros este cel care, „călăuzindu-ne către făptura noastră adevărată”, ne va ajuta să ne recâștigăm unitatea desăvârșită. Ar fi de semnalat rolul de *călăuză* al lui Eros, faptul că el are ca-

pacitatea de a corela două aspecte calitative opuse care subîntind două condiții ontologice distincte: starea de perfecțiune înțeleasă ca unitate parmenidiană desăvârșită și absența stării de perfecțiune, înțeleasă ca divizare, diversitate rea, negativă. Rolul de călăuză (spre condiția perfecțiunii antropologice) pe care Aristofan i-l atribuie zeului Eros se apropie, pregătește viziunea pe care o va propune curând Socrate.

Nu este nevoie să insistăm asupra mitului expus de Aristofan. Mitul androginului este unul dintre cele mai substanțiale mituri ale omenirii și există o întreagă literatură axată pe aceste subiecte. Nu putem însă să nu semnalăm frumusețea poetică a discursului lui Aristofan care nu va mai fi egalată decât de acea parte a discursului Diotimei în care ni se descrie Frumusețea lumii inteligibile²³.

Dacă până aici discursurile s-au menținut în tonalitatea mitologică, Agathon pune, pentru prima dată, problema teoretică a definiției. El consideră că discursurile rostite de ceilalți vorbitori s-au referit la binele făcut de zeu oamenilor în timp ce, pentru el, un discurs laudativ trebuie să pornească de la definiția zeului: care-i este „natura” și ce face el²⁴. Este o primă referire teoretică, din acest dialog, la modalitatea de abordare a unei teme filosofice.

După ce ne spune care este natura zeului (cel mai tânăr, gîngăș, curajos dintre zei), Agathon ne spune și la ce duce această natură, care sunt efectele ei: el îi ajută și pe alții să dobîndească însușiri asemănătoare și aduce pace între oameni. El „ne golește de duhul înstrăinării și ne umple de acela al înrudirii”²⁵. Aluzia la cele două tipuri

de mișcări: umplerea și golirea este evidentă aici verificându-se totodată schema structurală *aba*. Este de remarcat că, de astă dată, aplicarea temeii contrariilor se face la nivel antropologic, în registrul psihologic și social.

Prin discursul lui Agathon, care, din punct de vedere al frumuseții stilului rămâne cu mult în urma celui prezentat de Aristofan, fiind plin de formule laudative stereotipe, se începe transgresarea nivelului mitico-istoric spre nivelul gnoseologic și metafizic. De aceea, Socrate va folosi prilejul oferit de Agathon preluând de la el ideea introducerii definiției teoretice. Prin dialogul socratic, ne vom plasa la un alt nivel al logosului, cel dialectic, al căutării adevărului.

Încă de la început, Socrate afirmă că el vrea să rostească un discurs adevărat nu unul laudativ și pentru aceasta, are nevoie de elemente conceptuale specifice cunoașterii. Concepția socratică despre discursurile laudative este și ea de tip gnoseologic căci, asemenea dialecticii, și acest tip de discurs trebuie să se întemeieze „numai pe adevăruri înfățișate cât mai atrăgător”²⁶.

Socrate distinge între „a-l lăuda pe Eros cu adevărat”, adică a rosti adevărul despre iubire și „a se preface bine că îl laudă” adică a rosti un discurs persuasiv dar nu și adevărat. Socrate respinge toate construcțiile expuse până la el ca nefiind întemeiate pe adevărata cunoaștere sugerând astfel că vârsta mitică de aur, atât de laudată de ceilalți, nu ar fi fost chiar atât de fericită pe cât s-ar crede căci oamenii nu aveau o cunoaștere adevărată, bazată pe judecată rațională, ci o cunoaștere care se întemeia pe

plăsmuiri cu rol persuasiv. Pentru Platon, adevărata cunoaștere este doar cea rațională. Iată de ce mitul, înțeles ca o cunoaștere intermediară în care operează forțe opuse, ale ordinii dar și ale dezordinii, ale cunoașterii, dar și ale pasiunii iraționale, ar exprima doar o tendință ascendentă a evoluției istorice a omului. Aceasta s-ar manifesta la nivelul evoluției gândirii prin ordonarea cunoașterii și căutarea cunoașterii de tip filosofic, superioară celei mitice. Exemplul dat este însuși Socrate, care se dedublează aici din condiția mentorului spiritual în condiția discipolului dornic de cunoaștere și inițiere în Micile și Marile Mistere ale sufletului, ca parte rațională, cunoscătoare și astfel, superioară, a omului. Această inversare de roluri, formulă tipic dramaturgică, este inclusă în desfășurarea dialogului cu toate consecințele presupuse: alt moment temporal, alt spațiu, introducerea altui personaj și, evident, un alt nivel de abordare din punct de vedere filosofic. În acest mod, Socrate reușește să facă saltul din devenirea istorică aflată sub semnul mitologicului și al opiniei adevărate spre o altă temporalitate a cunoașterii care-i va permite, prin intermediul călăuzei Diotima, să contemple, cu ochii minții, sfera inteligibilului veșnic.

Este momentul să observăm că dialogul se structurează și pe o altă pereche de contrarii: *exterior-interior*. G. Reale consideră²⁷ că *Banchetul* este „un dialog al interiorului”, un dialog a ceea ce nu se vede direct. Dacă discursurile laudative se referă la cele cunoscute de cei mulți, de public, discursul Diotimei vorbește despre cele necunoscute tuturor și pentru care e nevoie de o inițiere

pentru a le face *vizibile*. Această relație din exterior și interior, dintre aparență și esență va fi aplicată și în discursul lui Alcibiade despre frumusețea interioară a lui Socrate, după cum vom vedea în paginile următoare.

Revenind la problema cunoașterii adevărate și relația ei cu acest raport, este evident că dialectica, acea metodă gnoseologică de atingere a adevărului, vine din interior. Adevărul nu e enunțat pur și simplu ci e reprezentat procesul prin care personajele și, implicit, cunoașterea umană, ating cunoștințe tot mai bine determinate și mai clare. Sufletul este locul devenirii spirituale. Iar dialogul vorbește pentru unii și tace pentru alții. Încercând să înainteze spre straturi mai adânci, cititorul obține, la momente diferite, răspunsuri diferite la întrebările sale. Într-un asemenea tip de discurs, textul nu spune același lucru la toate nivelurile de lectură. Cititorul „vede” și analizează doar un anume strat. Este nevoie să facă eforturi susținute pentru a putea trece de la un nivel de lectură la altul mai adânc. Astfel, lectura cititorului ca și expunerea autorului se fac în straturi succesive, tot mai profunde și tot mai generale, mai cuprinzătoare, al căror scop este cunoașterea de tip dialectic.

Discursul Diotimei este unul de tip inițiativ, așa cum menționează majoritatea comentatorilor, dar o inițiere în planul gnoseologic-metafizic. Aflăm astfel că Eros este un daimon, o divinitate a intervalului, un intermediar. El asigură comunicarea, legătura dintre lumea divinităților și aceea a oamenilor în plan cosmologic iar în plan gnoseologic, el intermediază între necunoaștere și opinie

adevărată, pe de o parte, și cunoașterea absolutului, pe de altă parte. „Eros umple golul dintre ele (cele două lumi) și le leagă într-un singur Tot, unindu-l pe sine cu sine”²⁸. Ne aflăm în fața unei noi modalități de înțelegere a golului care nu mai este opus pur și simplu plinului cum făceau Eriximah sau Aristofan. Golul despre care vorbește Diotima este intervalul care asigură comunicarea dintre două lumi, fie aparținând credinței, fie cunoașterii, fie ontologicului. Astfel menirea lui Eros este de a înmănunchea, de a uni într-un singur Tot, într-o Unitate, diversitatea nedeterminată și ceea ce e determinat prin sine însuși, inteligibilul în sine.

Asupra rolului de intermediar al iubirii, L. Robin²⁹ menționează că tradiția daimonilor era bine cunoscută la Atena, iar prezența ei în dialogurile platoniene ar fi legată de cerințele generale ale sistemului. În acest mod, un element cu caracter mitico-poetic, artistic, intră în însăși argumentarea teoriei despre iubire. Daimonii au aripi, ne spune Socrate în *Phaidros* 252bc, reușind astfel să asigure legătura dintre cele două lumi. Condiția de intermediar a lui Eros este explicată mitologic prin originea lui complexă și contradictorie ca fiu al lui Poros-răzbătătorul și al sărăciei-Penia. Iar iubirea este înțeleasă de Robin³⁰ ca o inițiere: „ea face să se dezvăluie ceea ce era ascuns”, este o funcție motrice proprie sufletului. Semnificația pe care o dobândește aici iubirea nu mai are în vedere rolul ei la nivelul sensibilului ci este aceea de sursă a virtuții (în plan moral) și a adevărului (în plan gnoseologic și metafizic).

Dacă Eros, ca daimon, patronează intervalul la nivel ontologic și gnoseologic, omul daimonic va fi echivalentul lui la nivel antropologic. L. Robin³¹ îi numește pe Diotima și Socrate, „ființe daimonice”. Ele au o natură complexă, chiar contradictorie. Socrate, potrivit descrierii făcute de Alcibiade, seamănă cu o statuie de silen care, în ciuda aparenței nu prea plăcute, ascunde în adâncul său minuni de o frumusețe de-a dreptul zeiască³². Logosul Socratic are și el un rol daimonic căci produce în noi un efect asemănător farmecului magic al cântecului lui Marsias, dar în plan gnoseologic. În *Theaitetos*³³, filosoful este considerat un om al cărui suflet vrea să se înalțe, să se elibereze de lumea sensibilă „pentru a se uni cu zeul”. Robin observă că există o relație strânsă între natura daimonică a iubirii și cea a filosofului.

Chiar în cadrul noțiunii de iubire apare o distincție clară între dorința instinctuală, irațională (*epithymia*), iubire (*eros*) și prietenie (*philia*). Prima este dorința pasională, instinctivă. Ea nu este supusă rațiunii. *Republica* 438a face distincția între acest tip de dorință și voința care are o conotație intelectuală evidentă. Aceasta din urmă presupune deliberarea. Dorința pasională, irațională, este simbolizată prin calul nă răvaș din atelajul sufletului în *Phaidros*³⁴. Elementele rațiunii înalță iubirea (*eros*) deasupra dorinței instinctive³⁵. D. Hyland³⁶ consideră că iubirea ca *eros* se deosebește de iubirea ca *philia*, fie și măcar pentru faptul că Platon a dedicat un dialog întreg celei din urmă – *Lysis* și două dialoguri celei dintâi – *Banchetul* și *Phaidros*. În *Lysis*³⁷, Socrate se întreabă: „Este posibil ca

cel ce dorește și iubește ceva să nu fie prieten (*philein*) al lucrului pe care-l dorește și iubește?”. Noțiunea pare să trimită la un sentiment mai profund și în care s-a instaurat o anumită comunicare cu obiectul. *Philia* este caracteristică lui *philo-sophos*, iubitorul de înțelepciune, de cunoaștere, dar ea este caracteristică și omului daimonic care tinde spre adevărul inteligibilului. În *Lysis*, se consideră că prietenia apare în sufletul cuiva care nu e nici complet bun, nici rău și pe care-l iubim în vederea unui scop care constituie rațiunea de a fi a iubirilor noastre. Și dorința de ceea ce ne lipsește. Robin consideră³⁸ că doctrina din *Banchetul* dezvoltă tezele din *Lysis* și merge mai departe oferind definiția și principiul iubirii. Este evident că iubirea presupune dorința dar și prietenia, pe trepte psihologice diferite. Funcția iubirii este însă una mult mai cuprinzătoare așa cum am văzut, aceea de a da unitate universului.

Pentru G. Vlastos³⁹, teoria despre prietenie din *Lysis* este „componenta socratică a iubirii din *Banchetul*”. Pentru Socrate, consideră Vlastos, iubirea nu e iubirea de altul pentru sine însuși (așa cum afirmase Pausanias⁴⁰ și cum vom vedea că își imaginase și Alcibiade) ci „iubirea de altul pentru abstracțiuni” căci atașamentul platonian „e îndreptat spre un complex de calități nu spre individul însuși”. După ce parcurge treptele iubirii trupului frumos, a trupurilor frumoase, a sufletului frumos și a comportamentelor frumoase guvernate de legi bune, iubitorul de cunoaștere atinge treapta științei frumosului, deci a cunoașterii riguroase a frumosului. Iată de ce Vlastos consideră că „Platon a înțeles cât de intens e atașamentul

nostru pentru abstracțiuni, atașament care are multe în comun cu fixația erotică”⁴¹. Adâncimea unei întrebări, eleganța unui argument, claritatea demonstrației și încântarea resimțită când o noțiune abstractă cu un caracter universal pune ordine într-un haos de date, toate acestea sunt „calități estetice”, consideră Vlastos, ale activității intelectuale și care pot avea o putere asemănătoare frumuseții fizice. O asemenea iubire naște în noi dorința de creație. „Întorcându-și privirile către întregul cuprins al frumosului și privindu-l îndelung, va da naștere la nenumărate, minunate și înalte gânduri cuprinse în cuvinte, la cugetări izvorâte dintr-o nemărginită dragoste pentru cunoaștere”, spune Diotima⁴². Aceasta este penultima treaptă pe care o atinge îndrăgostitul de cunoaștere. Astfel, el dobândește forța necesară pentru a înțelege că „există o singură cunoaștere, aceea a Frumosului”⁴³. În acest moment, iubirea lui Platon devine una „Ideocentrică”, potrivit lui Vlastos. La acest nivel, ne aflăm în plină lume metafizică a Ideilor, a inteligibilului, veșnic, mereu identic cu sine și imuabil⁴⁴. Până aici, totul se supunea devenirii, multiplului divers. Aici domnește ordinea unității. „Unitatea ca principiu fundamental determină diversitatea, o de-limitează” afirmă H. Kramer⁴⁵. Binele, considerat de adepții direcției platonismului ezoteric ca fiind principiul primordial, acela al Unității, încheie linia ascensiunii dialectice. Cu ajutorul ideilor și prin idei se poate face saltul la principii aflate „deasupra esențelor”, prin separare și abstragere, cum consideră Platon în *Republica* 509b. Binele devine astfel cauza axiologică, asigurând fundamen-

tul virtuții și al valorii. În registrul axiologic, Binele unifică multiplicitatea prin ordine conferind echilibrul, armonia. În registrul gnoseologic, Binele va fi cauza cunoașterii adevărului. El unifică multiplul prin activitatea cunoașterii. În registrul ontologic, Binele este principiul unificator al Multiplului, adică al principiului antitetic, numit de Platon, Diada nedeterminată după cum ne explică Aristotel în *Metafizica A* 988a.

După acest punct culminant al banchetului spiritual oferit de Platon prin discursul Diotimei, urmează deznodământul, care începe cu o notă comică. Alcibiade, însoțit de mai mulți petrecăreți zgomotoși, vine, sub semnul lui Dionysos și încearcă să descătușeze energiile vitale neconsumate de participanții la banchetul agonistic din casa lui Agathon. Alcibiade se lasă dominat de pornirile pasionale, iraționale. El ajunge prea târziu pentru a putea fi inițiat în cunoașterea iubirii adevărate și a iubirii de cunoaștere a Micilor și Marilor Mistere a căror preoteasă este Diotima.

Deși neinițiat, fiind mereu în preajma lui Socrate, și el a fost „mușcat” de șarpele filosofiei. Să ne amintim că Socrate era asemuit de atenieni unui tăune care nu le dă pace încercând mereu să le mențină trează dorința de cunoaștere (*Apologia*) sau era comparat cu un pește torpilă (*Menon*).

Alcibiade este un exemplu pentru cel chemat, dar neales, el este iubit pentru a deveni îndrăgostit. Căci acestea sunt etapele prin care trece Alcibiade în relația lui cu Socrate. Alcibiade nu înțelege sau nu vrea să înțeleagă că

iubirea are niște trepte care trebuie parcurse și că pornirile ce stau sub semnul dorinței goale trebuie învinse pentru a accede, în final, la iubirea creatoare și contemplativă. Scopul lui Socrate este perfecțiunea sufletului. Alcibiade nu înțelege că Socrate iubește în tinerii a căror tovarășie o caută, „imaginea” Ideii așa cum se răsfârge ea în ei⁴⁶. Ca și în *Phaidros*, Socrate nu este prea interesat de faptul că tânărul în care el întrezărește „imaginea” Ideii este o individualitate cu personalitatea ei și care s-ar mulțumi să fie iubit pentru ceea ce este el. Reapare aici motivul oglinzii. Iubitul reflectă imaginea Ideii, tocmai de aceea este ales de Socrate. Pe tot parcursul relației inițiatice dintre cei doi, Socrate, omul daimonic, urmărește ca sufletul celui ales să fie ajutat să descopere calea iubirii de cunoaștere. Astfel, discipolul *iubit* va deveni un discipol *îndrăgostit* dar nu de maestru ci de însăși lumea inteligibilului pe care ajunge, treaptă cu treaptă, să o întrezărească. Veastos atrage atenția, ca și P. Creția⁴⁷, că iubirea de oameni nu este pentru Platon un scop în sine. Finalitatea ei se află în afara ei, în iubirea pentru Idee. Căci Ideile aparțin nivelului superior al metafizicului, al eternului, mereu identicului cu sine, nemișcatului, mereu suficientului sieși. În iubire, doar Ideea însăși trebuie iubită pentru ea însăși. Individul este iubit doar în măsura în care în el și prin el e copiată perfecțiunea inteligibilului în fluxul devenirii individuale. Pentru reprezentanții Școlii de la Tubingen⁴⁸, *Lysis* conține deja o referire la iubirea Ideii. Dimpotrivă, G. Vlastos, reprezentantul școlii americane a exoterismului consideră că în acest dialog de tinerețe nu

poate fi vorba de o exprimare a teoriei Ideilor ci doar de o formulare cu caracter moral, nu metafizic.

Pare însă deosebit de sugestiv, pentru scopul acestei lucrări, faptul că Vlastos semnalează o analogie între iubirea platonice și iubirea cavaleriească medievală și cea romantică. El consideră iubirea platonice „un miracol de transformare a vieții”⁴⁹, o schimbare a nivelului de înțelegere a ei. Pentru Vlastos, acest tip de iubire este „variantea laică a convertirii religioase”. Scopul este întâlnirea față în față cu Ideea care va oferi îndrăznețului căutător nu imagini, copii ale realității, ci realitatea însăși⁵⁰.

Acestea sunt aspectele pe care Alcibiade-neinițiatul nu le poate înțelege dar, mușcat de „șarpele filosofiei”, intuiește că Socrate este un om daimonic care ascunde în el minuni ale cunoașterii. Prin discursul lui de tip laudativ, Alcibiade voia să impună o nouă temă agonistică, elogiarea celui care stătea la stânga vorbitorului. S-ar fi revenit astfel la nivelul existenței sensibile care s-ar fi plasat totodată și sub semnul dionisiacului. O asemenea revenire nu ar fi fost în spiritul metafizicii platoniene.

Din cele prezentate am putut constata că arhitectural, construcția dialogului se bazează pe structuri triadice (la nivelul spațio-temporalului, al personajelor și acțiunii). Aceste elemente arhitectonice triadice își găsesc ecou în straturile ideatice ale textului în care dominante sunt structurările diadice (mit-discurs adevărat, joc-seriozitate, interior-exterior, opinie adevărată-cunoaștere dialectică, trup-suflet, iubire irațională-iubire rațională a Ideii). Această alternanță între ritmicitatea în trei timpi de la nive-

lul straturilor arhitectonice de suprafață și dominanta diadică de profunzime creează un anumit ritm viu al în-lănțuirii momentelor dialogului, conferindu-i o muzicalitate simfonică atât textului în sine cât și a conținutului său ideatic. La această muzicalitate contribuie și prezența repetată și amplificată a anumitor formulări (Eros este un zeu care „călăuzește” oamenii, spune Aristofan), motive (de pildă, motivul oglinzii) și teme (de pildă, tema heraclitică a luptei contrariilor) care sunt reluate și amplificate pe parcursul întregului dialog potrivit unei structuri de bază *aba*. Am putea spune că muzicalitatea acestui dialog, considerat de mulți drept o „exaltare dionisiacă” tocmai datorită acestei structuri de factură muzicală, generează un anumit tip de filosofare în care gândurile sunt supuse unor ritmuri speciale, ritmurile căutării unei unități, a marii Unități. Apoi muzicalitatea acestui dialog nu este de un singur tip. Trăirii patetice, dionisiace a lui Alcibiade, i se opune, ritmând cu ea în contratimp, statornicia, seninătatea fluentă, cu accent pe nuanță, a muzicalității dialecticii. Universul inteligibilelor este un univers muzical prin excelență. Iar această muzică este dialectica platoniană. Se poate vorbi chiar de un lirism al textului însăși. Iată un exemplu grăitor și datorită traducerii deosebit de expresive realizate de Petru Creția:

„Înainte de toate, această Frumusețe este veșnică,
nu e supusă nașterii și pieirii,
nu sporește și nu se împuținează.
În al doilea rând ea nu este
pe alocuri mai frumoasă și pe alocuri mai puțin,

nici când frumoasă și nici când nu,
nici frumoasă într-o anume privință și în altele nu,
nici frumoasă și nici urâtă în altă parte,
frumoasă pentru unii și lipsită de frumusețe pentru
alții ..." *Banchetul* 211a.

Aceste două forme artistice (arhitecturalul și muzicalul) se împletesc la nivelul cuprinzător al dramaturgicului. Dacă arhitectura și muzica sunt, potrivit concepției lui N. Hartmann, „arte nereprezentative”⁵¹, dramaturgia este o artă reprezentativă prin excelență căci ea folosește ca materie și material cuvântul și asigură astfel dedublarea unicului în contrarii sau contopirea contrariilor în unitate prin armonie. Trecerea în contrariul elementelor amintite: de la mit la logos adevărat, de la necunoaștere sau de la exterior la interior se face cu ajutorul reprezentării dramaturgice. Ea asigură dezbaterea dialectică deoarece ea însăși este dialectică. Dialogul, așa cum ne spune și numele, conține personaje, are o acțiune care se desfășoară în două planuri după cum am văzut. Sunt date indicații regizorale, au loc travesti-uri (Socrate se dezvăluie a nu fi un îndrăgostit de tineri frumoși ci un iubitor al cunoașterii lumii inteligibile a cărei imagine încearcă să o descopere în sufletele frumoase ale tinerilor). Au loc și câteva lovituri de teatru atât la nivelul evenimential (sughițul lui Aristofan duce la schimbarea ordinii vorbitorilor, venirea lui Alcibiade modifică tema discuției) dar și la nivelul conceptual (modificarea concepției despre iubire prin transgresarea nivelului mitologic al cunoașterii spre nivelul superior, filosofic). De fapt, *drama*

dialogului cât și a întregii filosofii platoniene este drama luptei dintre contrarii, dintre unitate și multiplicitate, reluând și valorificând cele două tendințe anterioare ale parmenidismului și heraclitismului.

Toate acestea cât și alte aspecte care au fost dezvăluite pe parcursul analizei întăresc convingerea că în acest dialog, ca de altfel în majoritatea creațiilor platoniene, asistăm la o împletire deosebit de subtilă a comicalului cu tragicul așa cum considera necesar însuși Socrate la sfârșitul banchetului de la Agathon și, mai mult, asistăm la o împletire superioară a celor trei arte și a genurilor care le subîntind (epic, liric și dramatic) și care sunt valorificate la un nivel mai înalt, cel filosofic, așa cum afirmă Profesorul Ianoși.

NOTE

¹ Ion Ianoși, *Nearta-artă*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1985.

² *Ibid*, p. 84.

³ *Ibid*, p. 85.

⁴ R.G. Hoerber, *Note on the structure of the Republic*, Phronesis, vol. IV/1996. A se vedea și articolele aceluiși autor: *Plato's Euthyphro*, Phronesis, vol. III/1958; *Plato's Lysis*, Phronesis, vol. IV/1995; *Plato's Meno*, Phronesis, vol. V/1960 și *Plato's Greater Hippias*, Phronesis, vol. IX/1964.

⁵ L. Robin, P.M. Schuhl, W. Goldschmidt, D. Ross, W. Jaeger, F.M. Cornford, et al.

⁶ Platon, *Banchetul*, 223d, traducere de Petru Creția, Editura Humanitas, București, 1995.

⁷ G. Reale, Introducerea la studiul lui K. Gaiser, *L'oro della sapienza*, Milano, 1992. De asemenea, ideea este reluată de Reale în prezentarea *Messaggio filosofico mediante il mito e concetto di liberta in Platone*, prezentare susținută în cadrul celui de-al V-lea Congres Mondial de Filosofie Creștină, august 1996, Lublin, Polonia.

⁸ Este interesant de ce tocmai o preoteasă, un om al clerului este pus să expună teoria metafizică a iubirii. Cum despre zei atenianul nu putea să rostească decât cuvinte de laudă, așa cum fac majoritatea invitaților lui Agathon, numai un slujitor al zeilor ar fi avut dreptul să ofere un tip diferit de discurs despre divinitate, discursul argumentativ-metafizic.

⁹ E. Dupréel, *La legende socratique et les sources de Platon*, Bruxelles, 1922, p. 123.

¹⁰ L. Brisson, *Platon. Les mots et les mythes*, Maspero, Paris, 1982, p. 123.

¹¹ *Idem*, p. 13.

¹² G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istoria filosofiei*, Editura Academiei RSR, București, 1966, vol. I, pp. 477-478.

¹³ Platon, *Banchetul*, 202a.

¹⁴ Platon, *Republica*, 580d; *Sofistul*, 237b; *Philebos*, 30e; *Legile*, 647c, 659c, 732d, 795d, 796d, 798b, 803c-d.

¹⁵ L. Brisson, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶ V. Goldschmidt, *Questions platoniciennes*, Vrin, Paris, p. 112.

¹⁷ K. Gaiser, *La metafizica della storia in Platone*, Milano, 1988, p. 176.

¹⁸ *Idem*, p. 177.

¹⁹ J. Duchemin, (*Platon et l'heritage de la poesie*, Revue des etudes grecques, LXVIII, 1955), considera că în dialogurile platoniene ar exista trei tipuri de mituri:

a) mituri conclusive cum ar fi cele din *Gorgias*, *Republica*;

b) mituri folosite ca modalitate de expunere pentru întregul dialog cum ar fi *Timaios*;

c) mituri care fac parte integrantă din demonstrație cum ar fi mitul sufletului din *Phaidros*.

O analiză mai amănunțită a miturilor folosite de Platon ne oferă J.E. Smith (*Plato's use of myth in the education of philosophic man*, Phoenix, the Journal of the Classical Association of Canada, vol. XL, nr. 1, 1986). Se consideră că mitul ar avea multiple funcții în dialogul platonian:

1 – mitul este joc, conferind astfel vitalitate filosofiei; 2 – oferă ipoteze de examinare; 3 – menține un dialog nedogmatic, încurajând căutări suplimentare; 4 – servește scopul filosofiei, acela de a trece de la lumea devenirii la lumea Ideilor; 5 – strânge la un loc mai multe din cuvintele-cheie ale dialogului.

**P. Boyance, *Sur les mysteres d'Eleusis*, Revue des etudes grecques, LXXV, Paris, 1962.

²⁰ Platon, *Banchetul*, 199b-201e.

²¹ „Poate tocmai asta a vrut să spună Heraclit prin vorbele lui greu de tâlcut: Unitatea dezbinându-se în ea însăși, totodată se realcătuiește, la fel ca armonia arcului și a lirei...” – *Banchetul*, 187a-b-c.

²² „Dacă aceasta a fost starea noastră cea mai bună, urmează negreșit că, în starea de acum a omenirii, ceea ce ne apropie cel mai mult de starea de atunci este pentru noi binele cel mai mare...” – *Banchetul*, 193e-d.

²³ *Idem*, 211a-b-c-d-e.

²⁴ *Idem*, 195a.

²⁵ *Idem*, 197d.

²⁶ *Idem*, 198d.

²⁷ G. Reale, Introducere la studiul lui Th. A. Szlezak, *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano, 1988.

²⁸ Platon, *Banchetul*, 202e.

²⁹ L. Robin, *La theorie platonicienne de l'amour*, ediția a III-a, PUF, Paris, 1964, pp. 112-140.

³⁰ *Idem*, p.123.

³¹ *Idem*, p.119.

³² „Și spusele lui seamănă cu acei silenii pe care poți să-i deschizi.... Dar când le desfăci învelișul și pătrunzi în adâncul lor începi prin a-ți da seama că vorbele lui sunt pline de tâlc pe care doar ele îl au. Și dacă stăruiești mai mult, că sunt mai zeiești decât oricare altele...” – *Banchetul*, 221d-222a.

³³ „...ci într-adevăr, doar trupul i se află în cetate și umblă, în timp ce gândirea lui, socotind acestea toate mărunte și neavând nici o prețuire pentru ele, zboară, cum spune Pindar, în adâncurile pământului, măsurându-i întinderile ca și în țările cerului cercetând stelele, scrutând pe de-a întregul toată alcătuirea firii în orice amănunt al întregimii ei și neașezându-se niciodată spre a zăbovi pe cele din preajmă.” – *Theaitetos*, 173e-174a; de asemenea, 175b-d, 176a-b.

³⁴ Platon, *Phaidros*, 244b-246e.

³⁵ Platon, *Banchetul*, 200d.

³⁶ D. Hyland, *Phronesis*; vol. 23; nr. 2/1978.

³⁷ Platon, *Lysis*, 221b.

³⁸ L. Robin, *op.cit.*, p. 119.

³⁹ G. Vlastos, *Platonic Studies*, Princeton University Press, 1981, pp. 3-42.

⁴⁰ Platon, *Banchetul*, 181c-d.

⁴¹ *Idem*, pp. 30-31.

⁴² Platon, *Banchetul*, 210d.

⁴³ „Până când, sporindu-și înțelegerea, va dobândi atâta putere încât să i se arate că există o singură cunoaștere, aceea a Frumosului...” – *Banchetul*, 210d.

⁴⁴ *Idem*, 211a-b.

⁴⁵ H. Kramer, *Dialettica e definizione di Bene in Platone*, Milano, 1989, p. 134.

⁴⁶ „De îndată ce prin mijlocirea ochilor, a primit emanația frumuseții, el se învăpăiază, iar raza aceasta a frumuseții dă aripilor sale o nouă viață” – *Phaidros*, 251b.

⁴⁷ P. Creția, Studiu introductiv la *Banchetul*, pp. 59-65.

⁴⁸ Școala de Tübingen, a cărei reprezentanți de seamă sunt K. Gaiser, H. Kramer, G. Reale și discipolii acestora, consideră că, pentru o interpretare cât mai cuprinzătoare și mai adâncă a operei platoniene se impune o analiză a întregii opere din perspectiva concepțiilor pe care Platon le-ar fi făcut cunoscute membrilor Academiei, concepții care aveau o circulație restrânsă, ezoterică. Este vorba de celebrele *doctrine nescrise* pe care Platon își întemeia expunerile lui din cadrul Academiei și cu care discipolii lui erau familiarizați. Potrivit acestor doctrine, despre care, reprezentanții Școlii de la Tübingen afirmă că există dovezi de necontestat, ar exista mai multe subgrupe de aspecte care erau abordate în discuțiile din Academie. Astfel, o primă subgrupă ar constitui-o aspectele matematice ale doctrinei. O altă subgrupă ar avea în vedere aspectele categoriale în care se divide realitatea. Și o a treia subgrupă ar aborda probleme referitoare la deducerea realității din principii. Această subgrupă ar cuprinde: a) doctrina despre principiile Unu și Diada nedeterminată; b) doctrina Ideilor-numere; c) doctrina sferei entităților intermediare, a entităților matematice și a sufletului; d) doctrina despre cosmos în general și e) problemele referitoare la elementele corporale și formele mișcării. Pentru o viziune aprofundată și cuprinzătoare asupra punctului de vedere ezoteric în analiza operei platoniene, o lucrare edificatoare a fost realizată de Marie Dominique Richard – *L'Enseignement oral de Platon. Une nouvelle interpretation du platonisme*, Editura P. Hadot, Paris, 1989.

⁴⁹ G. Vlastos, *op. cit.*, p. 23. Reprezentanții școlilor exoterice nu acceptă o interpretare a operei platoniene din perspectiva doctrinelor nescrise. El considera că textul Dialogurilor, al acestor discursuri cu caracter exoteric, constituie textul de bază în analiza și interpretarea operei platoniene.

⁵⁰ „Oare nu-ți dai seama că numai acolo îi va fi da, privind îndelung Frumusețea, să dea naștere nu unor biete asemănări ale vredniciei, căci acolo nu asemănări vede, ci unor vlăstare adevărate, pentru că acolo vede însuși adevărul?” – *Banchetul*, 212a.

⁵¹ Nicolai Harmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974.

„SLUJIREA” IDEII ÎN POLIFONIA EI

Corina Rădulescu

„Luminist prin formație, raționalist prin atașament”, domnul Ianoși este atras de zone interdisciplinare situate între artă și filosofie, estetic și etic, literatură și muzică. Prin multitudinea preocupărilor sale dânsul reiterează remarca lui Constantin Noica cu privire la obiectul și rolul filosofiei: „Ce e interesant când te îndeletnicești cu filosofia e că de la un anumit moment dat totul începe să te intereseze și să te instruiască: teologia ca și matematicile, științele naturii ca și teoria muzicii. Să fie sfârșitul? Sau abia atunci începi?”

Reflecțiile domnului Ianoși asupra domeniilor spiritului în complexitatea lor contradictorie sunt numeroase, din toate una din „învățăături” ne pare a fi deosebit de prețioasă și demnă de urmat, și anume invitația de a pune în dialog și de a depăși constructiv dualismele indiferent de natura lor – estetică, etică, politică etc. Tendința de moderare a extremismelor, de stabilire a unor posibile impacturi între opuse își găsește suport psihic în „predispoziția de-a vedea mereu jumătatea de pahar plină acolo unde alții vedeau jumătatea goală.”

Acest îndemn de recuperare a celeilalte jumătăți, de-a înțelege dialectica unității și luptei dintre ele credem că este o constantă în gândirea dânsului. Întreaga dificultate în estomparea pornirilor disociative, reduționiste constă în „depășirea metodologiei lui «sau-sau» pentru o alta după modelul «și-și», în care însă o mixtare mecanică a componentelor nu e suficientă, ci e nevoie de o finală ridicare a lor la o nouă și inedită organicitate”¹.

Pornind de la această convingere, regândirea valorii estetice în sincretisme este ideea centrală urmată în lucrările teoretice, la cursul de Estetică, apoi la cel de Istoria Civilizațiilor Universale.

În dialogia **Nearta-artă** ne convinge despre impuritatea artei sau artisticitatea „neartei”, despre joncțiunea esteticului cu eticul, religia, filosofia, într-un secol care celebrează de cele mai multe ori „autonomia” esteticului și „autonomiile” în general. Mișcării de îndepărtare a „artei” de „neartă” îi este preferată apropierea dintre ele, iar autonomia estetică este văzută în complementaritatea ei cu eteronomiile: „Autonomia estetică e vârful de lance al eteronomiilor. Obiectul există prin și pentru multe rosturi particulare”². Sub semnul întâlnirilor dintre artă și restul creației, domnul Ianoși întemeiază ontologic nu numai arta indubitabilă, ci și manifestările ce țin de „neartă”. Criteriul unificator al esteticității obiectelor de orice proveniență este Forma, mai exact „Forma vie” – ca rezultat al acțiunii prin care materia este adusă la condiția vieții, ca expresivitate a legilor de profunzime. Analog teoriei formativității dezvoltate de estetica lui Luigi Pa-

reyson, forma artistică este definită ca expresie extremă a plasticității materiei, ca înfrângere a mecanicității și lipsei de individualitate a naturii. Există peste tot un exercițiu de formativitate, astfel încât orice formă vie, întreaga experiență are un caracter estetic, o configurare de artisticitate – cu statut de cvasiartisticitate. „Nearța cu arta laolaltă dobândesc formă cu și ca viață proprie, statornicind o ființare relativ autonomă în sine și semnificativă pentru noi. În alte planuri și raportări, aceeași existență – reală ori ideală poate îndeplini alte funcții, biologice sau productive, informaționale sau formative. Ca centrată pe sine și iradiind către noi, forma vie se «umple» de o esteticitate, care o poate înfrăți cu arta. Ființarea se transfigurează într-o ființă, esențială chiar în fenomenalitatea ei în-sine-pentru-noi. Obiectul interesant va putea fi captat de subiectul interesat de el, într-o relație de factură estetică”³.

De asemenea, prin modul în care este determinată natura artei și a esteticului suntem invitați la debordarea cadrului lor, precum și la impactul dialectic între conținut, esență, substanță, lege, necesar, pe de o parte și formă, aparență, fenomen, accidental, întâmplător, pe de altă parte. Domnul Ianoși ne dovedește că în artă extremele coincid adesea: aparența rimează cu esența, căci prin aparență ajungem la esență; conținutul e al formei, iar forma a conținutului. Astfel, „...trebuie să reînvățăm să apreciem la justa ei valoare plăcerea contemplării unui obiect, drept care trebuie să reînvățăm să ne încredem în valoarea imanentă a obiectului.” (**Nearța-artă**), și în aceeași măsură valoarea estetică poate fi considerată o pro-

prietate intimă a abstractului, a gândului decantat până la ultima puritate. Concretetea poate fi o proprietate intimă a abstractului: „Esteticitatea nu provine atunci din «plastică», mai degrabă din «muzică», dintr-o emergență apropiată incandescenței muzicale. Vigoarea e proprie rigorii înseși. Abstracția ca atare devine patetică. E ca o scânteie orbitoare, nu multicoloră ci albă. Matematica și fizica ultimei perioade, variat combinate, au reactivat această pasionalitate fierbinte a chiar extremei răceli”⁴.

Asemenea lui Tudor Vianu – esteticianul român de care se simte foarte aproape, domnul Ianoși definește percepția estetică ca imanență a sensului cu semnul, a semnificantului cu semnificatul: „Pentru a declanșa plăcerea contemplării, pentru a fi estetic, nu ajunge ca obiectul să aibă sens, el trebuie în primul rând să fie semn, și în această calitate să fie sens... Diferitele obiecte de artă le vom respecta estetic numai dacă ne vom încrede în obiectualitatea lor cu toată subiectualitatea noastră.” (**Nearta-artă**). În același mod, pentru Tudor Vianu atitudinea estetică este constituită în primul rând dintr-o abandonare „naivă” a spiritului în puterea aparenței. Dacă atitudinea practică reacționează activ față de datele realității, iar atitudinea teoretică excelează prin prelucrarea sistematică a acestora, separând sensul de semn, atitudinea estetică trebuie să le absoarbă pur și simplu: „Ființa orientată estetic nu vrea să stăpânească realitatea, nici să o modifice sau să o exploateze, nici s-o înțeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existență”⁵. Aceeași concluzie o întâlnim la fenomenologul Mikèl

Dufrenne când afirmă că: „În percepția estetică sensibilul trebuie să fie un scop în sine, și nu un mijloc supus sensului”⁶. Altfel spus ceea ce definește percepția estetică față de cea uzuală, conform fenomenologiei, constă în faptul că pentru a accede la obiectul estetic ea nu cere altceva decât să percepem (numai în perceput se dezvăluie sensul și ființa acestui obiect). Pornind de la această caracterizare a esteticului domnul Ianoși atrage atenția asupra faptului că simțurile nu mai sunt de mult primare, prime semnalizatoare doar ale realității. Ar fi eronat să le subapreciem puterea de sintetizare și efectul de umanizare, să le cantonăm în anticamera rațiunii, într-o gnoseologie relativ lineară, pentru că între ele nu există o relație de subordonare și supraordonare, ci una de coordonare. Din nou distanței dintre ele îi este preferată apropierea – dezvăluirea omozelor – iar prin definirea percepției estetice drept lipsă de distanță între semn și ceea ce semnifică el, dânsul interzice orice separare a formei de substanța „carnală” a operei, limitează posibilitatea formalizării în artă (formele artistice nu sunt detașabile de suportul lor sensibil, pentru a fi clasate și comparate ca atare). Dacă formalismul rus și apoi structuralismul tind spre lichidarea conținutului intuitiv al imaginii, estetica profesorului Ianoși abordează dialectic termenii de sens, formă, expresie – situându-se mai aproape de estetica fenomenologică, de viziunea lui Hans Robert Jauss asupra artei, de concepția lui Hegel asupra vocației artei de-a exprima ideea într-o formă sensibilă.

În planul pendulării între opuse – clasic și romantic, apolinic și dionisiac (sau fața diurnă și cea nocturnă proprii omului și valorilor lui) – domnul Ianoși, definitiv cucerit de Bach, este un iubitor al consonanțelor, al armoniilor, al echilibrului, al rezolvării disonanțelor în consonanțe. Evocând interferențele de principiu dintre muzică și filosofie, în același volum **Nearta-artă** dânsul surprinde complexitatea și natura echivocă a muzicii, caracterizând muzicalul ca: „exaltare dionisiacă, intuiție intelectuală imediată”, dar și ca: „supunerea gândului ritmurilor căutării unui acord final”. Remarcă existența unei muzicalități ce roade dinlăuntru orice anterioară statomnicire „arhitectonică”, orice stabilitate clasică a articulațiilor, celebrând nuanța, adesea incertitudinea, o muzică fisurată în moralitate și raționalitate și alta, opusă acesteia, de mare forță morală, mărturie a relațiilor ce există între muzică – matematică – teologie, resimțită în forța ei mai degrabă cu puterea intelectului decât cu cea a simțurilor. Declarându-și atașamentul față de cea din urmă, respectiv față de muzica preclasică și clasică, în mod deosebit față de Bach, dânsul se menține concomitent „...suspicios în raport cu zonele ascunse, sub și inconștiente ale eului, față de pulsunile instinctuale dindărătul intelectului, pus în contact cu pornirile biologice, amurale... de sub prea firav umana moralitate și civilitate... limpezimea îl solicită mai mult decât tenebrele”⁷. Asemănător maestrului său spiritual, Thomas Mann, dânsul își exprimă preferința pentru cei ce știu să distileze din otrăvuri leacuri, să transfere romantismul în clasicism,

să găsească iraționalității și imoralității contraponderea moral-rațională. Atras de dialectica tainică a identității contrariilor poate să limpezească în final, până și iraționalismul dezumanizant.

În ciuda „modelelor” actuale, a crizei tradițiilor Luminilor își menține credința în progres, rațiune, sistem. Atașamentul față de Thomas Mann și Goethe, Hegel, Kant în filosofie, Bach în muzică, se explică și prin afinitățile comune pentru Lumini și tradițiile lor, idealuri apărute, dar și foarte contestate pe parcursul acestui veac. Înclinația pentru Bach, Haydn, Mozart, Beethoven (și nu Wagner, Schönberg, Berg etc.) este de fapt înclinația pentru conciliere și perfecțiune, pentru catharsis-ul trăit ca echilibru între interior și exterior, ca purificare perfectă. În muzica europeană cultă – preclasică și clasică – s-a dezvoltat limbajul tonal, ce presupune o perfectare în timp a elementelor formale (respectarea câmpului gravitațional armonic tonică-subdominantă-dominantă), a convențiilor de rezolvare a disonanțelor în consonanțe, o dezvoltare a principiului cauzalității și un determinism din ce în ce mai accentuat, ce-și atinge apogeul în simfoniile beethoveniene. Înaintarea în timp a discursului muzical dobândește un grad sporit de necesitate, dar și un sens mai precis, astfel încât, sub aspectul formei, se poate spune despre opus-ul muzical preclasic și apoi clasic, că este împlinit în sine, echilibrat. Determinismul din cadrul tonalismului îndeplinește un rol analog cu funcția de ordonare pe care o deține tema în artele reprezentative, și satisface nevoia ascultătorului de a percepe analitic, de a-și manifesta

puterea de construcție (reprezentare) în actul percepției, favorizând apariția catharsis-ului aristotelic, concilierea perfectă dintre interior și exterior. Nu aceeași concluzie o desprindem cu privire la muzica romantică, apoi modernă și postmodernă – față de care domnul Ianoși își exprimă și argumentează lipsa unei apropieri tot atât de intime: prima încurajează prea mult reprezentarea ducând la relativisme, celelalte, dimpotrivă golesc sunetul de orice semnificație și sentiment uman. Catharsis-ul nu mai este trăit ca purificare perfectă, ci ca phronesis. În secolul XIX, mai exact cu Wagner, hegemonia formalului asupra informalului ia sfârșit, și o dată cu ea, stabilitatea clasică a limbajului muzical. Opera *Tristan* (1859) marchează procesul de dezagregare al tonalismului (formalului), proces inerent oricărei structuri ce a atins un mare grad de complexitate în dezvoltarea sa. Prin criză, apoi prin ruptură, începe epoca modernă în muzică ce validează lipsa principiului cauzalității și înlocuirea acestuia cu „câmpul de posibilități” despre care vorbește Pousseur. „Noua muzică” încearcă să elimine orice intenție figurativă ce exista în acel moment în vocabularul și sintaxa sonoră, orice tendință de determinism spre a lăsa gândirea să se dezvolte liber. Așadar, o structură muzicală nu mai determină în mod necesar structura următoare, și, cu timpul în societatea tardo-modernă, muzica nu mai poate fi caracterizată de nici o siguranță și conciliere în modul ei de-a se oferi, dimpotrivă, este lansată ca un proiectil împotriva oricăror așteptări de sens, oricăror obișnuințe perceptive ale ascultătorului.

Muzicalitatea stilului romantic și apoi modern poate apărea ca prea subiectivă, aproximativă, lunecoasă, fisurată în moralitate, așa cum este apreciată de domnul Ianoși: „Muzica joacă la antipodul statorniciei, celebrează fluentă, nuanța, adesea incertitudinea. Ea pare nu atât gândire, cât trăire, trăire patetică, fremătătoare, exaltată sau disperată. Bazată pe măsuri, ea pierde nu o dată măsura, accede la dezordine, savurează pericolul existențial. Dacă dramaturgia e lăuntric dialectică, muzica își strigă contradicțiile în gura mare – până la relativisme”⁸.

Cunoscând arta muzicală în totalitatea ambitusului ei expresiv, și practicând muzica de timpuriu la pian, vioară și violoncel, domnul Ianoși este definitiv cucerit de Bach, adică de muzical – ca supunere a gândului ritmurilor căutării unui acord final. Permanentele sale încercări de-a găsi iraționalității și imoralității contrapondere moral-rațională își găsesc corespondențele în aspirațiile etice supreme ale lui Bach, în inegalabilul lui talent de-a conduce spre un unic acord linii melodice diferite.

Lucrările lui Bach sunt un model de echilibru și perfecțiune a formei, de expresie nobilă în care substanța emoțională este epurată de orice nuanță de sentimentalism. Ordinea și echilibrul sunt pilonii pe care se sprijină fantezia inegalabilă a lui conferind limbajului claritate. În același timp, numeroasele cantate religioase, oratorii și pasiuni, Missa în si minor – preferințe muzicale ale domnului Ianoși – marchează o culme a concentrării expresive și a nobleței la care poate aspira Omul. Fiecare frază muzicală este legată de o permanentă introspecție, den-

sitate expresivă, care ne solicită deopotrivă forța emoțională și rigoarea stilistică.

Fuga – cea mai complexă dintre formele polifonice – este terenul pe care Bach a experimentat toate posibilitățile de îmbinare a scriiturii orizontal melodice tradiționale cu gândirea vertical-armonică (în care muzica este dominată de un anumit centru tonal). Ea exaltă procedeele contrapunctului – conducerea simultană a mai multor linii melodice – întemeiate în exclusivitate pe imitație în câmpul consonanței. Teoria fugii clasice, așa cum apare ea la Bach, este în acest sens o capodoperă de soluții ingenioase și neprevăzute pentru a nu trăda legile consonanței, încălcându-le în același timp în limitele permise. Tema fundamentală a fugii este dată ca un subiect căruia trebuie să-i urmeze răspunsul (repetarea subiectului la cvinta superioară sau la cvarta inferioară). Opoziția dintre subiect și contrasubiect se susține prin tensiuni interioare și se împletește la diferite nivele; dincolo de toate acestea, melodia curge ca și când n-ar fi fost compusă în temeiul unor complexe operații analitice. Gândirea contrapunctică – prezentă în toate lucrările – sudează „dialogurile”, obținându-se o continuă densitate sonoră a „țesăturii” polifonice.

În același mod, discursul domnului Ianoși, atât cel scris cât și cel rostit, ne surprinde prin muzicalitatea lui, în sensul evitării descriptivismului static, al metafizicelor rezolvări prin „da” și „nu”, al permanentului flux și reflux al ideilor.

Meșteșugul contrapunctic îl ajută să desfășoare în mod polifonic „Ideea”, s-o adâncească mereu arătându-i

o nouă față, să împace disonanțele în consonanțe. Fixat în meandrele gândirii contrapunctice, în complexitatea intelectuală a țesăturii polifonice, dânsul optează întotdeauna pentru identitatea contrariilor, pentru convertirea imoralității în moralitate, a iraționalității în raționalitate. Prin nenumăratele construcții polifonice – de cu fiecare carte – ce caută un acord final, este lăuntric atașat de muzicalitatea apolinică mai mult decât de cea dionisiacă.

De măiestria construcției polifonice și de virtuozitatea contrapunctică – virtualități muzicale ale domnului Ianoși – se leagă și concluzia ce ne-o prilejuiește lectura volumului (din ciclul **Moralități**) **Idei inoportune** și anume: imperativul moral al intelectualului de-a fi dialogal, de a nu-și refuza și de a nu-i fi refuzată prezența ideatică a celuilalt. Dacă este și trebuie să fie „avocatul” cuiva – așa cum sugerează Gheorghe Grigurcu în *România literară*, atunci dânsul este „avocatul apărării” față de orice înrolare colectivă în „logocrația oficială”, după cuvintele unui confrate, „logocrație” a ideilor, a comportamentului, a moralei. Atitudinea ideatică practică seamănă întrucâtva și cu un gest don quijotesco, căci ce altceva ar putea fi această încercare de „fuziune a orizonturilor” ideilor socio-politice și filosofice de factură liberală, socialistă, creștină etc. Ce altceva ar putea fi constatarea că: „Omenirea va continua să umble pe două picioare” (**Idei inoportune**) când ne dorim amputarea din conștiință a unuia? Și nu s-ar putea spune că mistifică realitatea gândind astfel.

La baza acestei atitudini nu credem a fi „multipla minoritate” din care dânsul se revendică – ebraică, germa-

nă, maghiară – ci mai degrabă afinitățile elective și afective, o pedagogie a alterității. De aceea, activitatea domnului Ianoși trebuie privită în exemplaritatea sa, ca „slujire a Ideii” în polifonia ei, ca deschidere în dialog – chiar și acolo unde acesta pare imposibil (cum ar fi spațiul politic, dar și spațiul conștiinței colective, ce caută pentru confortul ei vinovați imaginari, adevărați „țapi ispășitori”, cum ar spune Jean Delumeau, și minoritari, am adăuga noi).

Tot în sprijinul ideii de exemplaritate vine și realitatea celor aproximativ 30 de volume publicate până acum. Dacă printre figurile intens mediatizate, ce-și asumă funcții de reprezentare azi, purtătoare ale „conștiinței epocii”, am găsi un exemplu de „background” intelectual asemănător domnului Ianoși, atunci și șansa legitimării acestor opinii ar crește. Din păcate semnele despărțirii intelectualului de carte, al artei de artist, se acutizează, căpătând accente dramatice uneori. O reformă a conștiințelor purtătoare de cultură se impune și aici, iar domnul Ianoși ne oferă exemplul decenței intelectuale și al lucrului bine făcut, de care avem nevoie. La acestea se adaugă lecția asumării, într-o lume și o perioadă în care responsabilitatea a încetat să mai fie o virtute, să reprezinte Omul. Și când oportunismul devine virtute iar unii îl teoretizează ca nouă și necesară morală, domnul Ianoși nu se poate „refugia” în el, dând la iveală, sperăm, nu singurele idei inoportune. A-ți contopi vocea cu ele devine aproape o obligație.

Adăugăm în final faptul că domnul Ianoși nu și-a însușit multiplele modalități culturale „minoritare” cu

vreun scop pragmatic, funcțional. Dânsul „trăiește” în aceste culturi, aparține acestor culturi ca și unora din operele asupra cărora s-a aplecat (cum lasă să se întrevadă în Exercițiul biobibliografic când vorbește fie despre tată – analogia cu Leopold Bloom sau Ulrich al lui Musil – fie despre bunic și unchi, doi buddenbrook).

Profesorul Ianoși practică dialogul, în stil socratic, deopotrivă sincrizic și anacrizic, provocând pe celălalt prin cuvânt, obligându-l pe celălalt la cuvânt, și reclamând astfel, de la Celălalt „cuvântul intim”⁹.

Prin întreaga sa activitate dânsul ne-a demonstrat, și încă o face, că lumea este Dostoievski și în aceeași măsură, Thomas Mann sau Tolstoi, că lumea este kafkiană, dar și creștină, este Bach, Beethoven, dar și Wagner, iar „noi” suntem în ultimă instanță, receptori nu numai ai Artei, ci și ai Neartei, nu numai ai „Luminii”, ci și ai tenebrelor, nu numai ai naționalului ci în aceeași măsură suntem „colaboraționiști” culturali după disponibilități și afinități; pentru că, de fapt, omul – ca și lumea – trebuie să rămână „deschis” dialogal.

NOTE

¹ Ion Ianoși, *Nearta-artă*, Editura Cartea Românească, București, 1985, vol. II, p. 28.

² Ion Ianoși, *Nearta-artă*, op. cit., p. 14.

³ *Idem*, p. 9.

⁴ Ion Ianoși, *Thomas Mann*, E.L.U, București, 1965, p. 34.

⁵ Tudor Vianu, *Estetica*, E.L.U., București, 1968, p. 385.

⁶ Mikèl Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, București, p. 48.

⁷ Ion Ianoși, *Exercițiu biobibliografic*, p. 51.

⁸ Ion Ianoși, *Nearta-artă*, ed. cit., p. 190.

⁹ Vasile Tonoiu, *Omul dialogal*, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 117.

LOGICA UNEI VIETI

Radu Cosașu

Ne-am adunat în această carte pentru a sărbători 70 de ani de la nașterea profesorului Ion Ianoși, la 1 mai 1928, în orașul Brașov. Ca un reporter ce sunt, m-am interesat îndeaproape și am aflat că ar fi fost o zi frumoasă de primăvară. Firește că am fost cât de cât mulțumit, din punct de vedere structuralist. E zice-se întotdeauna interesant și semnificativ ceea ce ți se întâmplă în prima zi de viață pe pământ, precum decurge și din prima frază a unei cărți, oricât de spontan ar fi ea scrisă.

L-am cunoscut, de asemenea, pe tatăl profesorului – un domn distins, aducând oarecum cu Karl Böhm, dirijorul care fără nici un gest spectaculos ne-a dat „cel mai bun Mozart”. Tatăl era pasionat de politica mondială și de șah, într-un sens mai larg de sport, dar numai la nivelul marilor performanțe; nu-l interesau micile rezultate. El își iubea fiul ca pe un tată, iar fiul își iubea tatăl ca pe un copil al lui. Bătrânul domn era posesorul unei ironii metronomice și exacte – cum bătea tactul Karl

Böhm – și ea consta în a se preface permanent mirat de ceea ce nu-l mira deloc. Acest sistem de ironie a primit chiar numele tatălui și e cunoscut de avizați sub titlul de „steinbergerism”. După aprecierea mea, e primul sistem în care a intrat profesorul nostru, imperfect asimilat – o spun din capul locului – cu serioase consecințe pentru ce va urma.

Ajungând aici, năzărindu-mi-se o groază în fața unei perspective patetice – exact aceea pe care profesorul recomandându-mi-o prea stăruiitor o refuz – mă văd silit să dezvălui că, înțelegându-le binișor rațiunea, fiind chiar de acord cu aceasta, îmi displac volumele omagiale și, ceea ce e și mai neplăcut, nu știu să-mi mișc creionul în asemenea aventură. Cu o anume perfidie la care-mi dau dreptul filipicele sărbătoritului împotriva neseriozității cu care obișnuiesc să privesc istoria – voi suci gâtul sentimentalismului uman, prea uman, care se întruchipează în agitația, la emoție, a omușorului acela din gât numit chiar „mărul lui Adam” și, riscând astfel prin sucire să-l prăpădim, voi trece la o abordare ceva mai istoristă, poate și mai științifică, mai rece (cum știu că vă place ca oameni de catedră) a problemei. Care problemă? Acum nu știu. În 10-15 minute, sau în 10-15 ani, o vom afla cu toții.

Ca atare, voi face doar o comunicare – termen atât de îndrăgit în catedra(la) D-voastră – de o anume importanță pe care – de aceasta sunt sigur – nu veți avea ipocrizia s-o bagatelizați în aceste vremuri când toți, absolut toți, fie că ne suntem prieteni, fie că ne suntem dușmani, ne dăm o maximă importanță încercând, firesc, să recu-

perăm tot ce am pierdut în acest domeniu al amorului propriu, în crunta perioadă a cultului personalității. (La Rochefoucauld, încă de la 1632, socotea că există o Țară a Amorului Propriu în care ar fi multe de descoperit). Comunicarea mea ar putea fi intitulată: „Prima apariție a prof. Ion Ianoși în romanul literaturii române”.

Ea va avea la bază un lung citat dintr-o *Logică* tipărită în 1985, ceea ce ar putea consolida interesul d-voastră, căci (cuvânt preferat al sărbătoritului) se știe bine cât de voios vibrează orice mediu filosofic atunci când îi răsună în auz cuvântul, dar mi-te o carte ce se dă drept o *Logică*. De altfel chiar pe primele ei pagini sunt citați, ca motto, doi filosofi pe care nu mă îndoiesc că-i veți recunoaște lesne, chiar dacă atunci, la 1985, rigorile cenzurii ceruseră să nu fie numiți, ideile lor fiind însă admisibile. Primul citat sună astfel: „Orice om trebuie să scrie o *Logică* pentru a explica la Judecata de Apoi cum și-a scris cărțile (un filosof român din secolul 20)”. Al doilea – de aceeași importanță pentru comunicarea mea – se constituie dintr-un dialog: „– Care-i fapta cea mai umană? – Să-l ferești pe om de o rușine (un filosof german din secolul 19)”. Nu va fi lipsit de interes că peste aceste două citate „Logica” respectivă avea ca dedicație: „Lui Mihail Sebastian, tinereții lui decise și confuze”. La ora aceasta, când jurnalul recent apărut al scriitorului a înfiorat câteva conștiințe ale urbei, s-ar putea ca dedicația din urmă cu un deceniu (obsedat că n-are încotro) să fie salvată de la o simplă conjunctură și să fie înscrisă într-o bună veste a civilizației oximoronice spre care ne

îndreptăm întocmai așa: decizi și confuzi. În orice caz, citatele din „motto” și dedicația apasă bine și fertil peste documentul propriu-zis, desprins din cel de-al treilea capitol al unei Logici care mai are strania particularitate de a fi și o poveste, de a avea un subiect (poate și ceva predicat) aducând a roman și, fatal, un erou. Solici-tându-vă un minimum de răbdare – de fapt un efort maxim în vremea asta când Platon nu mai poate fi citit decât în ritmul propriu al unui editorial – trebuie să vă comunic (dar mai există comunicare în afara Actuali-tăților TV?) că persoana întâi a acestui citat aparține logicianului care, în 1956, la o conferință pe țară a tinerilor scriitori se declarase, „decis și deloc confuz”, împotriva cenzurii care silea la minciună pe fiecare ziarist, fiind exclus din presă, condamnat la șomaj, (existau, ce-i drept, nenorociri și mai mari...) pentru „această jalnică și nocivă teorie mic-burgheză a adevărului integral”, cum fusese înfierat, pompos, în documentele vremii, acest refuz normal de supunere la minciună.

Deci (alt cuvânt preferat, lângă „căci” al sărbă-toriturului):

„În toamna lui 1957, deprindem cu greu meseria omului care – vorba bunicii mele – stă acasă și nu face nimic. O învățam de un de zile. Locuiam în aleea Popa Nan, la mătușa mea, zisa Sanseverina, dormeam într-un hol, lângă pianul la care maică-mea, pe vremuri, cântase «Ay, ay, ay!» și «Adios muchachos», stăteam mai toată ziua întins pe pat, ca Oblomov, și citeam cu sârg Anatole France, descoperit în pivnița casei, într-o cămăruță de

serviciu, ducându-mă eu odată acolo să aduc primele brațe de lemne pentru primele focuri ale anului în sobele casei. Trebuia să fac ceva, nu? Nu știam să sparg lemne cu toporul, dar puteam aduce, preț de câteva scări, din casă până jos, două trei transporturi de fag, gata tăiat, depozitat în cămăruța aceea. Anatole France *Opere complete*, 6 volume, în franceză stătea stivă într-o colecție de format mare, tipărită cu literă mare pe hârtie solidă, groasă, ediție de lux bibliofil, nealterată decât pe la cotoare, de vreme. Interiorul cărților – parcă necitite – era ca nou, netulburat de igrasia pereților și întunericul încăperii. Să fi fost depozitat de puțină vreme? Sanseverina nu știa nici măcar cine ar fi putut lăsa, dintre locatarii casei, o asemenea comoară în pivniță. Sanseverina citise *Les dieux ont soif* și, oh, *La revolte des anges*, demult, pe la 20 de ani, când era entuziasmată de *Cuvântul liber*, credea în revolta comunistă și mă ducea, în taină, să văd filme rusești pentru copii, «dacă mai ții minte cine te-a dus la ...» Pe urmă – cum spunea – lăsase baltă utopiile și i-a preferat pe Freud și Zola. J'accuse! Aha!

Cert este că mă apucasem de Anatole France cu un elan venit tocmai din acel nu prea «dolce farniente» al vieții mele. Nu-l citisem niciodată sistematic și integral – doar *Zeilor le e sete*, prin primăvara lui 1956, cu o rapidă și superficială influență stilistică – fiindcă auzisem pe ici pe colo, că e apolitic și mic burghez, cu accente contrarevoluționare. Nici vorbă. Prima senzație fu aceea că e mult mai inteligent decât Romain Rolland. Pe urmă, că are un stil, într-adevăr minunat. Vigilent, totuși am priceput că

scepticismul lui nu trebuie îmbrățișat, dar de sedus, poate să mă seducă; acest contrast între farmec și mesaj, această putință nouă de a mă lăsa încântat de un stil refuzându-i însă ideile, constituia o experiență nemaîntâlnită și excitantă care mă deschidea în frigul toamnei și sărăcia existenței, ca pe o floare spre nuanță. Cel puțin în primele trei patru săptămâni de la descoperirea din pivniță, mă aruncam de dimineată spre volumele grele și mari – în discrepanță cu suplețea și eleganțe frazelor lui – plin de o energie comparabilă doar cu aceea a plecărilor mele, altădată, «pe teren». Citeam *Thais* simțind avântul cu care urcam în acceleratul spre Bicz, cu doi ani în urmă. Mă pregătisem în noaptea trecerii la *Revolta îngerilor* ca pentru un drum la gară, când îmi pipăiam cu voluptate foile de drum: luasem între degete filele dure ale cărții și încercasem să le subțiez pentru a le aduce cumva la finețea observațiilor sale. Nu era deloc apolitic, în fond accepta progresul însă se îndoia mereu de el, încât părea mai degrabă un reacționar, dar nu «turbat», nu înrăit, ci de o amabilitate, de o politețe, de o liniște prea încăpățânate pentru a nu mă tulbura ca o înțelepciune care-mi deconspira – agresiv, de astădată – incultura repede dobândită prin trecerea bruscă de la bacalaureat la strung și cavalerie, în numele revoluției. Aici, în cultură, îi cedam. De aceea tăceam și, cum se spunea, înghițeam, citind în *Insula pinguinilor* că un foarte mic, prea mic număr de oameni poartă într-înșii sămânța îndoielii care nu se dezvoltă fără cultură. Ideologia mea se putea opune îndoielilor – deși, ce dracu făcusem acolo, în Aulă, decât

să-mi expun public îndoielile mele? – dar nu-mi îngăduia să-i desfid stilul, farmecul. Era prima oară când mă întâlneam cu un asemenea fenomen – atât politicul cât și cultura mea, bazată pe politic, se dovedeau insuficiente și vulnerabile în fața unei arte care, dacă nu aparținea revoluției, simțeam totuși obscur că se insinuează în arta mea de a rămâne revoluționar în timp ce eram acuzat că sunt o javră mic-burgheză. Precum îndoielile dezvoltate prin cultură, nu riscam ca prin France să-mi dezvolt îndoielile de revoluționar? Ele îmi erau cele mai necesare în acea clipă? Întrebarea – constatam – nu mă chinuia. «Je n'aime pas les jeunes trop raisonnables», spunea Sylvestre Bonnard și – tot fără panică – observam că sunt dispus să-i dau crezare și urmare, ca ori de câte ori eroul unei cărți îmi plăcea, eu neposedând alt gust și altă cultură decât cele ale elanului sufletesc.

Se mai întâmplă ceva care mă legă cu perversitate – și ea necunoscută până atunci – de scriitorul acesta care-și permitea să suradă privind Revoluția franceză: ducându-mă într-o după-amiază la Raicu, unul dintre puținii care nu treceau pe celălalt trotuar când mă vedeau, ba dimpotrivă, mă chema să jucăm șah iar seara, după multe partide, deschidea nuvelele lui Gogol și ne citea, formidabil, *Nașul* – era singura ocazie când i se auzea vocea în public, altfel fiind incapabil să ia cuvântul într-o ședință, măcar pentru a se apăra! – la Podul Mărășești, pe unde ajunsesem ca să intru pe străduța aceea zisă Între Gârle, prinsă printre atâtea tăbăcării, m-am întâlnit în fața postului de pompieri, cu un activist de la C.C., care veni glont

spre mine și mă întreabă ce mai fac. N-am știut ce să-i răspund, atât de repede și de amical mă abordase. Ne știam dintr-o vară la Sinaia unde, fără vreo înțelegere specială, ne întâlneam în fiecare seară, în fața televizorului, să urmărim, cu alții, campionatele europene de box. Vreo zece zile, pe baza unui rendez-vous mutual, ne-am proțăpît în fotolii și, privind cu nesaț schimburile de pumni, am discutat literatură pornind de la Tolstoi. Știa ceva despre mine, dar nu-mi divulga cât. Știam unde lucrează însă nu-mi venea să cred că acolo unde se cunoșteau perfect principiile literaturii, dar deloc amănuntele ei, putea lucra un om – înalt, tânăr și brumat, învârtindu-și nervos și pueril smocurile de păr – care știa cine-s Frou-Frou și Holstomer. În entuziasmul meu, mă trezeam rupând discuția despre Vronski și iepșoara lui și începeam să imit upercuturile și swing-urile celor de pe micul ecran, ceea ce lui – altă inadvertență pentru oamenii sobri de acolo – îi plăcea și-l făcea să râdă, trăgându-și cu ambele mâini vârtejurile capilare. După aceea nu ne mai văzusem, încât pe pod, ca măsură instinctivă de apărare, am fost suspicios și l-am întrebat, aiurea, ce caută el pe aici... Mergea pe la tăbăcării, muncă de teren. Bogzianul din mine fremăta plăcut. Citise *Anii împotrivirii*? Cunoștea reportajele despre tăbăcării, din 1934? Eram limbut pentru a nu fi exact. El fu: memoriul meu către șeful său, trimis în vară, cerându-i să-mi dea și mie nu o pâine, nu un salariu -- aveam idealismul utecist disprețuitor față de materia burgheză – ci un loc pe baricadă, la un ziar de uzină, de pildă, acel memoriu ajunsese unde trebuia (mă

asigură cu o copleșitoare seriozitate), «ba chiar plăcuse» (termen care mă săgetă, în plin mers; căci dădea dimensiune de poem «materialului» meu), așa că să stau liniștit, fiind în mâini bune. Omul acela – și mă uitai peste umărul mesagerului văzând undeva, la capătul acestei priviri de pe podul Mărășești, uzina «Timpuri noi» unde fusesem cândva trimis, într-o probă de foc, pentru «mon oncle» Marcel – omul acela, căruia îi scrisesem un memoriu atât de sincer, îl citise, îl apreciasse, i se păruse frumos, dar socotea că pentru ceea ce vorbisem «la tinerii scriitori», încă puțină foame mi se mai cuvenea. Dar să nu fiu neliniștit. Nu va mai dura mult. Omul acela – după cum îl numea mesagerul, dând expresiei un balans de frază bogziană, de melopee, de leit-motiv – omul acela, chiar dacă apare uneori dur, are ca scriitori preferați pe Heinrich Heine și Anatole France. Cu pompierii îndărătul meu, auzindu-i cum strigau, cu «Timpuri noi» în fața ochilor, am rămas stupefiat, și locul acesta cu podul dâmbovițean – sub care mă ascundeam odată fugind de acasă pentru a mă arunca în fluviul revoluției – mi se păru vrăjit, ca o minune topografică; prea multe mi se întâmplaseră aici, ca la o răscruce, pentru a mai avea vorbe în față acestei revelații: omul acela de care depindea soarta mea îl avea ca scriitor preferat pe Anatole France în fața căruia eu mă chinuiam înfricoșat de duplicitate. Cel care răspundea de tot ce se scria și se gândea – în marile ziare ca și în gazetele de perete ale tăbăcăriilor – cel care decidea ce-i revoluționar și ce nu, ținea poate chiar pe noptieră, precum maică-mea *Toi et moi* al ei, cărțile lui

Anatole France. Unde era duplicitatea? Și a cui? Heine? Heine, prieten cu Marx, ținea! Dar France? Am sucit gâtul elocvenței ca unui pui de găină, i-am întins mâna brumă-tului înger anunțător și am dat să plec, concis. El îmi spusese că spera să ne mai vedem. M-am uitat intrigat la el: nu-și dădea seama ce vorbește și cui? I-am propus, totuși, să vină, la iarnă, pe patinoar, să vadă campionatul de hochei. Mă va găsi acolo, în tribună. Hochei-ul e cel mai frumos joc din lume. Îngerul împărăției nu fu convins.”

Oricât ne-ar deruta stilul de non sau cvasificțiune, oricât aş stăruî – precis și inutil – că întâlnirea n-a avut loc pe pod ci în capul naratorului, există amănunte, ca învântejirea smocurilor de păr capilar, care nu pot fi inventate. Mai degrabă ar trebui să precizez că în următorii 40 de ani – una din puținele unități de timp cu care se poate lucra cât de cât fiabil – personajul de pe cheiul Dâmboviței nu a fost la nici un meci de hochei. În următorii 40 de ani, n-a fost la curse de cai, să vadă și el o crupă de iapă, dacă tot știa cine-i „Frou-Frou”. În următorii 40 de ani, n-a intrat în nici un cazinou, fie și pentru a pricepe ceva în plus despre Dostoievski; orice joc și toate jocurile – de la cele de cuvinte la acelea de cărți, le-a considerat neserioase; în următorii 40 de ani am avut privilegiul să asist la teroarea pe care a exercitat-o asupra logicianului citat pentru că acesta nu putea să scrie dacă nu ținea zilnic în mâini fie 5 cărți de poker, fie 8 pentru belotă, pe 13 pentru bridge: „vei scrie tot mai prost” striga mesagerul, o vână umflându-i-se pe frunte; sunt martor că omul celălalt îi putea răspunde așa: „Nu ești capabil să

înțelegi o anagramă simplă ca o pastă de dinți numită «Bună dimineața»: «lucid» și «ludic» au aceleași cinci litere ...Asta se pedepsește!” S-a întâmplat însă ceva esențial din cauza acestui refuz de a se juca: după un timp, istoricește scurt, de la această întâlnire pe bridge-ul de lângă tăbăcării (toposul, toposul în tot ce-i utopos!), îngerul bine vestitor părăsea din proprie voință sediul împărăției; intra-atât nu-i mai suporta jocurile; se săturase repede – nu văd în acestea nici un eroism, doar o bună calitate umană – să-i mai transmită mesaje crude, ca acela de pe Chei: pentru că ai cerut să scrii adevărul integral, nu vei mai căpăta de lucru și vei face foame, dar nu te neliniști, cel care a luat această hotărâre este, ca și tine, persecutatul lui, un admirator al scepticului și subversivului Anatole France. Nu se poate susține și una și alta. E un joc de la care trebuie să-ți scoți picioarele de sub masă, ca goethean care respectă autoritățile, ca marxist antinihilit, ca tolstoievskian obsedat de omul „dublu”, ca lukacsist de Brașov care nu poate asimila jdanovismul de Dâmbovița. Dacă șeful cenzurii române putea avea la căpătâi *La revolte des anges* și *Les dieux ont soif* – a nu se uita legenda conform căruia acela își luase doctoratul în filosofie, la Iași, în 1932, cu o teză despre Bergson, apreciată *magna cum laudae* – un minimum de seriozitate intelectuală, antiludică, nu mai acceptă ca subalternul lui să interzică orice referire subversivă, agresivă la adresa tot mai numeroșilor Calibani de partid, în timp ce acasă, la capul patului, la propriu, lângă veilleuză, îi stau, neclintit, Thomas Mann și Musil.



Dar când seriozitatea e maximă, chiar inadecvată...? Atunci apare spaima că poți deveni „Khmer roșu”, sorbonard în cultură. Îngerul nu vru, dar nici nu strigă. Îngerul fu, pentru o dată, ironic – adică luă distanță, căci așa se zice, în grecește distanței: ironos. Revolta îngerilor în aceasta constă: în ironie. Les anges ont soif, aussi: le e sete de distanțare, de ironos. „Îngerul de pe Chei” intră de bună voie și silit de cărțile cu care nu se juca, printre cei căzuți în contingent (a doua cădere din rai, zice Heidegger al D-voastră) urmând a se macula (sau nu?) în acest imperiu al Kakaniei balcanice, locul comun al duplicităților mai mult sau mai puțin rușinoase, mai mult sau mai puțin oneste, căci toți – faustici, antifilistini, marxiști tineri sau dogmatici, lukacșiști și jdanoviști – suntem români. În termeni mai geometrici, el avea de rezolvat o quadratură a cercului descris mai sus de Nietzsche: să treci prin rușine, ferindu-te de ea și de șmecheria cu care instinctiv, până la automatism, până la nerușinare, e tratată „boala” asta în spațiul deal-vale-deal. Nici un Nietzsche n-a cunoscut șmecheria română – fenomen vital, dialectic, oximoronic – în a-l feri pe un om, în general, de rușine, și pe tine însuși în special. Marx numea rușinea – într-o scrisoare către Runge la 1843 – „revoluție”. Cu o seriozitate de Institut pentru Sondarea Intelectualității Române în Ultimul Secol, se poate observa că 55%-95% dintre subiecți sunt, în acest domeniu, contrarevoluționari și preferă a trata rușinea reformist și evoluționist printr-o viclenie sănătoasă dusă până la șmecherie maladivă; este ceea ce n-a prevăzut fostul mesager: el e incapabil să fie

viclean (deși ca tatălui său, ca Hegel-ului său îi place viclenia universală cu marile ei rezultate) dar pentru șmecherie – intelectuală sau în piață, la cumpărături, la coadă ... – nu numai că n-are vocație, dar mai adaugă și dispreț dogmatic; ca principală consecință, nu și-a putut negocia, nici cum abandona, principiile cu care „nu te joci” – acelea, numite eminescian, „idealurile”, și, vulgar, în proza zilei, „de stânga” – iar ca secundară urmare nu și-a schimbat garderoba și ținuta sport de profesor universitar, purtând cu voluptate bocanci, iarna, murind de căldură, în sandale, vara, ca orice brașovean autentic al acestui București insuportabil. Liric și epic, această incapacitate pentru istețime populară și șiretenie populistă este o dramă a unui tip pe care proza plată a zilei îl numește „încuiatul”; ea l-a dus la câteva dezastre – care nu se discută, se consumă – la o nevroză cu care nu s-a mers la Freud, aceea a antifascismului blocat în socialismul real¹, dar și la o comedie pe care aș avea plăcerea – rușinoasă, mie îmi spui? – dar deloc frivolă să pun accentul.

De 40 de ani am privilegiul să asist la o admirabilă comedie „de idei” în două acte: în actul 1, până în 1989, profesorul marxist este solicitat și presat să recomande, să susțină, să garanteze, puritatea tezelor de doctorat, a cărților, a referatelor semnate de mulți suspecti din punctul de vedere al împărăției; am văzut cu ochii mei, nu idei, ci esești notorii, bravi și gravi în antimarxismul lor taciturn, poeți cu o vână și vină tragică hotărât antirealist-socialistă, sociologi ai școlii de la Frankfurt, acoperiți de unul-două citate ale gânditorului „nea Nicu”, tineri filosofi

de mare talent, atent urmărit și puternic obsedați de Securitate, cum alergau și tremurau sincer și îndreptățit după referatele profesorului la cărți care trebuiau salvate din ghiarele cenzurii, la burse externe care trebuiau onorate sau la doctoratele care trebuiau luate; nu mai prididea, conștient de jocul în care intrase el, antiludicul; și unii și alții erau dominați de seriozitatea și cinstea lui, într-o țară a cărei inteligență perfidă va lăsa mereu deschisă întrebarea: de ce marxistii și antimarxiștii ar trebui să mai fie și serioși? Comicul consta în această muncă „dublă”, proprie *Macului roșu*, acelui aristocrat care salva de la ghilotină nobilii francezi, în Revoluția de la '89 (1789); el rămânea „roșu” dar cu semn schimbat; n-o făcea din antimarxism, ci din acel simț al valorii pe care orice responsabil de cadre, nedat cu axiologia, îl putea considera „un cras liberalism” când nu chiar „altceva” în caz de „scandal la secție” ... În actul II, după căderea tiraniei, situația e crescând gogoliană, ca ori de câte ori apare vârtejul golului la intelighenție: cărți exemplare ale rezistenței intelectuale anticeaușiste, dar și autori, se fac a nu mai ști cine le-a ajutat, cât de cât și esențial, să nu fie ghilotinate; fiindcă *Macul* a rămas roșu, „de stânga” și de loc isteț, nu numai că nu se laudă cu această dovadă de disidență, dar își mai face și autocritica pentru cele trei-patru cărți ale lui în care n-a gândit bine și s-a supus dogmelor proprii „socialismului real”. După care mai încearcă să explice – fără a se scuza! – cum a tremurat el pentru a „nu i se cenzura” în 1989, capitolul din *Opțiuni* despre Andrei Pleșu aflat în

domiciliu forțat la Tescani. E momentul acela intens din comedii serioase când eroului îi poți spune liniștit: nenorocitul!

Adevărul – desigur, nu integral, măcar cel inopertun! – e că fără profesorul de stânga n-am avea azi câteva cărți, câțiva poeți, esești și politologi (trei vocații constitutive ale românului) cu care ne lăudăm firesc că „intelectualitatea noastră a fost totdeauna de dreapta și l-a refuzat organic pe Sartre imbecilul”. Finalul – provizoriu, în sensul celui „ça dure” cu care Ionesco îi răspundea când Acterian îl întreba „ce mai faci?” prin anii 70 – e din ce în ce mai spumos. Un dârz publicist anticomunist protestează la apariția marxistului într-o „serată muzicală”, „cu atât mai mult cu cât discursul lui Ion Ianoși nu este primitiv, butucănos sau scrîșnit, ci, dimpotrivă, persuasiv, ademenitor, îndeosebi prin erudiție”. Doamne bine coapte la trup și la minte sunt fermecate de aceeași apariție la TV și se întreabă preocupate: „de ce se spune despre el că e un încuiat, și ce dacă-i marxist?, e foarte fin și simpatic!” Într-o altă „serată muzicală”, Andrei Pleșu se simte dator să precizeze când se face afirmația că „profesorul Ianoși e un marxist irecuperabil”: „Cum adică irecuperabil? E un om consecvent cu el însuși”. Apare, într-o noapte, la televizor, târziu, când lumea doarme, un filosof de prestanță și autoritatea domnului Mihai Șora: „Trebuie să ne ridicăm pălăria în fața domnului Ianoși care știe să nu cedeze oportunismului.” Vin, în aceeași orchestrație de zumzet mozartian al „dramei vesele” (dl. profesor, antiludic, nu suferă Rossini!) – criticile

intransigente de la „stânga” însăși: e prea liberal, prea moale, prea gelatinos, de ce editează spiritualiștii ruși?, ce i-a venit să-și facă autocritica în fața ăstora?, de ce nu uită de palestinieni când discută despre evrei? Adorabil – ca în comedii clasice, în clipele acute – este atunci când și „dreapta” și „stânga” sunt egal și colegial indispuse citind documentele unde Constantin Noica recomandă unui începător în ale studiilor grele să se ducă să învețe cu Ion Ianoși, „cel mai bun profesor de istorie a filosofiei din România”.

În acest allegro scherzando, în care degradarea valorilor universale atinge cota acestui proaspăt strigăt parizian: „Liberté, égalité, anxiété!”, profesorul are tristețea energică și sănătoasă. El – poate nu ca acel „Iosif Hechter suferă” naeionescian – suferă pentru toți și toate, cu acea generozitate a stângii luminate și, conform aceleorași clișee, cu acea cultură aristocratică a dreptei inteligente. El ar vrea ca mesajul lui de marxist liberal să fie receptat de cât mai mulți și agreat de toți, ca scrisul lui să modifice lumea, cum visa Feuerbach; e permanent neliștit, jurând să nu mai citească ziarele și să nu mai deschidă televizorul decât pentru ARTE, face insomnii pentru o bătrânică care i-a cerut bani de pâine, pentru copiii chinuiți de droguri și pentru „Sartre e un imbecil”, visează retoric că se retrage la munte, unde va lucra toată ziua iar noaptea va bate mesaje pe Internet, își „pune” Bach pentru a îmblânzi sistematica evidență: de veacuri, întruchiparea compromite ideea; fiindcă nu o suportă; își ia nepoții de mână și-i duce la „judo” și la vioară, își

terorizează soția ca să traducă pe brânci și cu sfîntenie Nietzsche și Tchadaev și, cînd îi mai rămîne timp, ține socoteala celor cîteva zile în care nu s-a văzut cu logicianul din urmă cu 40 de ani ca să-l bată aprig la cap cu aceeași predică de pe munte, de la mare, din deal și din vale: „lasă joaca și dă cartea!” Profesorul n-are – acum cred că se înțelege – suficientă ironie steinbergeristă, ideologic n-are haz dîmbovițean, e un marxist neduplicitar, dar seriozitatea lui umană îi asigură acea duplicitate ereditară a sentimentelor, acel „dublu” care permite hărăziților să capete, stilistic, în fraza continuă a lumii, fie ea proustiană, fie ea thomasmanistă, statut de oximoron. Va sări în sus – el nu acceptă împăciuatorismul oximoronului, acel „il faut vivre avec...”, deși tot de la grecii dialectici vine. Va sări în sus, se va lovi cu capul de tavan, își va suci nu retorica, doar vîrtejurile de păr alb și se va lansa în a demonstra că oximoronul e un defetism și o gelatină a voinței. Prea bine.

La cei 70 de ani ai lui, fericit că de 40 de ani am privilegiul de a fi bătut la cap și bombănit de patetismul ianoșist, îi urez – oroare ideologică! – să fie om din ce în ce mai împăciuatorist, măcar cu el însuși, cu ai lui și ale lui. Mi se pare vrednic, generos și binefăcător de perfid să-i urez unui marxist a fi cât mai dialectic. Restul – căci există și un rest, mai mare decât suma – e secret. Secret și – „căci, deci” – literatură.

NOTE

¹ vezi și cap. *Cultura antifascistă*, pp. 284-334 în François Furet, *Trecutul unei iluzii*, Editura Humanitas, 1996.

Ion Ianoși

POST SCRIPTUM

Alcătuirea oricărui „volum omagial” are un subtext ambiguu. Gestul dă în vileag bunele sentimente – ale unora – față de sărbătorit, dar anume spre capătul drumului parcurs de el. Laudatio maschează despărțirea. De astă dată e vorba de pensionare, după 43 de ani de prestație universitară. Desigur, colegii ar putea să facă uitată ruptura prin amabila invocare a continuității preconizate de ei și sperate de mine: „profesorul consultant” nu e, la urma urmei, cu totul diferit de „profesorul titular”, doar își conduce doctoranzii în continuare, mai ține și câte un curs, la cerere și dacă are chef, adică dacă-l țin puterile. E una din pioasele noastre amăgiri, indispensabile pentru supraviețuirea de până la sfârșitul vieții. N-o refuz nici eu, intru în joc, n-am o fire sumbră, deznădăjduită. N-aș strica, oricum, momentul festiv cu un lamento, „partir c'est mourir un peu”. La începutul acestui volum amintesc – iar un autor reamintește apoi – înclinația mea de a vedea mai degrabă jumătatea plină de pahar decât jumătatea goală. De astă dată sunt și îndreptățit să privesc

astfel lucrurile; căci, iată, s-au adunat la banchetul convocat atâția prieteni dragi, și apropiați ca vârstă, și mult mai tineri, gata să-și întrerupă activitățile pentru a fi împreună.

Îmi plac, se știe, potrivelile de numere. Lucrez tocmai la o carte despre Constantin Noica, îndrăgostitul de cifra șase. Și mă încântă posibilitatea de a împărți totalul de 13, câți s-au arătat dispuși să mi se alăture între coperțile acestui volum – de astă dată, contrar prejudecății, o cifră fastă – în $6 + 6 + 1$. „Pe ce te bazezi?”, vorba cunoscutului personaj de roman. Pe o socoteală elementară. Sunt de față șase colegi scriitori și profesori: Andrei Corbea, Radu Cosașu, Valeriu Cristea, Marta Petreu, Alexandru Simion, Gheorghe Vlăduțescu. Tot astfel, șase foști studenți și actuali doctoranzi (un de-acum doctor, de fapt o „doctoriță”, în filosofie): Costică Brădățan, Mădălina Diaconu, Lorena Păvălan, Mihaela Alexandra Pop, Corina Rădulescu, Diana Stanciu. Și în plus: Vasile Morar – pe care subiectiv îl receptez situat mereu între cele două grupuri, ca pe un veșnic tânăr colaborator, deși avansat pe parcurs între profesori; dar, totodată, pentru că el anume a îndeplinit serviciile organizatorice ale maestrului de ceremonie. În primul rând lui i se cuvin mulțumirile mele; precum și profesorului Adrian Miroiu, invizibil prezent printre noi, întrucât el a avut inițiativa acestei întreprinderi și a obținut sponsorizarea, fără de care azi-măine nici un volum nu e tipărit sau nu va mai apărea.

Am transmis autorilor rugămintea de a mă avea în vedere mai degrabă ca pre-text la alcătuirea studiilor, pentru ca acestea să îi reprezinte pe ei, să le dezvăluie

măcar o parte dintre preocupări. Tinerii, mai ascultători cu profesorii, deși autoritatea mi-am exercitat-o, în intenție, cât mai măsurat cu putință, mi-au urmat sfatul în număr și în măsură mai mare decât vârstnicii; aceștia, pe deplin independenți în decizii, s-au hotărât să se ocupe, de astă dată precumpănitor, de cărțile și chiar de persoana mea. Cu excepții cu tot, regula își trădează semnificația. Cei din (aproximativ) aceeași generație, sau lângă care am traversat cot la cot lungi perioade istorice încărcate de experiențe și greutăți similare, sunt interesați și de biografia apropiaților lor, își amintesc mai în detalii și scrierile lor; pe când cei sosiți cu întârziere de câteva decenii ori de aproape o jumătate de veac printre noi, atât la facultate cât și în publicistică, au alte dominante, caracteristice vârstei și orizonturilor ei de așteptare, nu au de regulă nici amintiri și nici afinități comune cu cei care le-ar putea fi părinți și azi-măine bunici, în orice caz n-au motiv să se blocheze în similitudinile destinului lor, mai des impuse decât alese, chiar dacă manifestă, când și când, disponibilitatea de a se interesa de sau de a se confrunta cu ele. Dialogul e cu atât mai prețios cu cât se desfășoară între persoane mai îndepărtate ca vârstă și opțiuni. Această convingere explică încăpățânata mea încredere, asumat naivă, în a continua să dialoghez cu foști sau încă actuali studenți; și ea constituie un motiv suplimentar de satisfacție pentru a-i vedea și acum alături. Iar întrucât lor le aparține viitorul, în orice caz în plan real dar, sper, și în cel valoric, voi porni de la ceea ce – la colegiul la care am avut privilegiul să-mi petrec anul

universitar trecut – se chema „junior fellows”, pentru a trece apoi la „senior fellows”, profesorii și scriitorii consacrați, textele cărora, prin implicațiile lor personalizate, solicită câteva lămuriri și îmi stârnesc unele adaosuri confesive la cele inițiale.

Ca decan de vârstă, fac oficiile de gazdă și prezentările de rigoare. Lorena Păvălan e cercetătoare la un institut academic cu profil socio-uman, Corina Rădulescu predă filosofie la liceu, Diana Stanciu e profesoară de engleză. Toate trei au desfășurat și activități didactice universitare, inclusiv la facultatea noastră. Aici își prestează munca lor de bază Mădălina Diaconu, Mihaela Alexandra Pop și, de curând, Costică Brădățan.

Textele lor din volum răsfrâng preocupări mai ample, îndeobște legate și de faza doctoratului. Mădălina Diaconu se află dintre toți în stadiul cel mai avansat: după ce lucrarea ei de licență, despre Kierkegaard, a fost publicată sub formă de carte, și-a susținut și doctoratul românesc (fiindcă se apropie de încheierea celui de al doilea, vienez), prezenta ei contribuție interferându-se cu un câpitol din respectiva disertație. În actualul an universitar, Diana Stanciu beneficiază de o bursă la Universitatea Central-Europeană din Budapesta; doctoratul ei tratează, ca și textul prezent, estetica engleză din secolul al XVIII-lea. Mihaela Alexandra Pop se ocupă asiduu de implicații ale dialogurilor platonice, de unde și aplecarea ei asupra „arhitectonicii” și „dramaturgiei” din *Banchetul*. Corina Rădulescu, alături de filosofie, cu o îndelungată pregătire muzicală, practică și teoretică, își consacră

doctoratul tot esteticii muzicale – valorificată și în considerațiile de față. Lorena Păvălan e preocupată mai degrabă de mit și de religie, aprofundează cu precădere corelațiile lor în opera lui Mircea Eliade; acum, în reformularea „esteticului”, se detașează de prioritățile ei științifice, de bună seamă dintr-un impuls de generozitate. Costică Brădățan, interdisciplinar prin vocație, traducător din Berkeley, publicist tot mai remarcat, își continuă prin intermediul personajelor lui Dostoievski meditația, deconspirată și cu alte prilejuri, despre pericolele care îl asaltează pe omul contemporan, îndeosebi scufundarea prin excese în neant.

Teme diverse, privite din unghi personal, deși mereu cu grija colegială de a se intersecta cu problematica scrierilor mele. Dimensiunea veche, uitată și reactivată, a sublimului (în două texte, chiar în trei, dacă adaog contribuția profesorului Gheorghe Vlăduțescu); prelungirea naturii plurivalente a acestei categorii în „impuritatea” globală ce caracterizează esteticul; accentul corespunzător pe „arta neartei”, cu aplicare distinctă la filosofie; opțiunea muzicală, lunecând între clasic și romantic, apolinic și dionisiac; dar și ambiguitățile „muzicalului” dostoievskian, inclusiv în modulațiile isterice ale vocii din „subterană”: tot atâtea rime între comentatori și mine. Într-adevăr, astfel de corelări, pendulări, mixturi etic-estetice, filosofic-literare, sau echilibrat-distorsionate, liniștitor-angoasante, m-au întovărășit atât în cursuri cât și în cărți. Iar receptivitatea față de ele din partea unor colegi

tineri, desigur pe cont propriu și cu remarci de sine stătătoare, e firesc să-mi producă satisfacție.

Nu alt sentiment decât gratitudine îmi stârnesc și „seniorii”. Binecunoscuți lumii culturale, în primă instanță îi grupez ușor: doi profesori colegi de catedră, Gheorghe Vlăduțescu și Vasile Morar; doi profesori de la Universitatea din Cluj și Iași – în același timp scriitori –, Marta Petreu și Andrei Corbea; trei scriitori bucureșteni, Radu Cosașu, Valeriu Cristea și Al. Simion. Fiecare dintre ei are la activ multe cărți. Recent le-au apărut Martei Petreu un volum de versuri, lui Valeriu Cristea o carte de memorii, lui Radu Cosașu o culegere de „momente”, iar Al. Simion a încheiat un nou roman. Reputatul germanist Andrei Corbea a fost distins cu Premiul Herder, anual decernat și câte unui cărturar român de seamă. Gheorghe Vlăduțescu își continuă seria exegezelor asupra filosofiei antice grecești. De altfel, împreună cu el și cu Vasile Morar – ca și cu alți doi profesori – am asigurat nu cu multă vreme în urmă coordonarea *Dicționarului operelor filozofice românești* (Humanitas, 1997), printre ai cărui autori s-au numărat de-asemenea Costică Brădățan, Mădălina Diaconu, Lorena Păvălan, Marta Petreu, Mihaela Alexandra Póp, Diana Stanciu, semn că Facultatea de Filosofie a Universității din București a patronat și alte colaborări decât cea de acum.

Răspund acum observațiilor din câteva texte „senioriale”. Preocupată ea însăși îndeaproape de istoria filosofiei românești și cu deosebire de aspecte interbelice gingașe, Marta Petreu scrie despre **O istorie...**, tipărirea

căreia a făcut-o posibilă în colecția Biblioteca Apostrof, ajunsă o prestigioasă editură alături de revista *Apostrof* tot de ea condusă. Remarcile ei sunt întemeiate. Cu drag aș fi extins în volum contribuțiile lui Mircea Florian, pe care deseori l-am recomandat ca pe unul dintre filosofi români de frunte, doar că el ținea mai puțin de „culoarul” literar pe care mi-am propus să înaintez. Într-adevăr, însă, l-aș fi putut ușor subsuma unghiului meu particular de vedere pe C. Rădulescu-Motru, mai ales datorită preocupărilor sale de morală. Cât privește îndemnul final de a da o proprie carte de morală, subscriu la el cu atât mai voluntar, cu cât spre asta m-am îndreptat în textele mele din anii nouăzeci, inclusiv într-unul încă nepublicat, consacrat moralității „vârstelor omului”, de la tinerețe pân-la bătrânețe. Premisele unei asemenea orientări reies și din scrierile care fac referiri directe la orientarea morală imprimată și volumelor mele anterioare: Al. Simion vorbește de un anume „eticocentrism” care le-a caracterizat; Vasile Morar – el însuși etician/estetician – se axează pe „moralitatea” intrinsecă esteticii pe care am preconizat-o. Ideea străbate de-asemenea spusele lui Andrei Corbea și Valeriu Cristea. Cine, dacă nu comentatorul și traducătorul literaturii germane, el însuși de formație plurilingvă și multiculturală, era abilitat să se pronunțe cu privire la cărțile mele despre Thomas Mann, Hegel și celelalte incursiuni pe teritoriul literar ori filosofic german? (De altfel, în trecut a comentat, tot atât de generos, exercițiile mele de memorialistică.) Cine, dacă nu autorul monumentalului „dicționar”, în două volume,

al personajelor lui Dostoievski, nici el dispus să cedeze idiosincraziilor recente la adresa limbii și culturii ruse, era îndreptățit să enunțe judecăți privitoare la tentativa mea de a pătrunde în „tragedia subteranei”? Ambele monografii, pe care le-am scris în anii șaizeci, într-o vreme a atâtor naivități împărtășite și de mine, conțin pasaje amendabile, acum le-aș amenda și eu. Am făcut-o, de altfel, sub diverse forme. Dacă pe cele privitoare la Thomas Mann le-am nuanțat în numeroase prefete-post-fete-articole, iar suplimentările dobândite aș voi să le integrez într-o carte nouă, falsa radicalitate a unui număr de judecăți despre Dostoievski – de soiul pasajului invocat de către Valeriu Cristea – am corectat-o deocamdată numai printr-o refacere „internă” a volumului, dar cu intenția de a continua munca până la soluții demne de o eventuală republicare. (În cazul în care voi reuși să-mi refac inclusiv trilogia despre sublim, cu siguranță voi completa primul ei volum, consacrat esteticii, cu trimiterile bibliografice și cu soluțiile avansate de către Mădălina Diaconu, privitoare la arta plastică abstractă; perspectivă în vederea căreia i-am cerut textele în cauză.)

Valeriu Cristea îmi prilejuiește însă și turnura spre mărturisiri cu caracter mai accentuat biografic – completări pe care, direct sau indirect, le favorizează Marta Petreu, Andrei Corbea, Al. Simion, Radu Cosașu, în variabilă măsură interesați și de intimitatea „secolului nostru cel de toate zilele” și de „opțiunile” lui, până la asumate „idei inoportune”. Ultima, deocamdată, carte a mea cu tentă confesivă, tocmai Valeriu Cristea a ajutat-o,

ca redactor de editură, să apară. Cazurile invocate de el pentru felul în care acele idei și altele asemenea au fost admonestate ca de tot inoportune, sunt numai două dintre mai numeroasele reacții. Îmi permit să le integrez printre intoleranțele tipice de la o vreme pentru unii colegi. Paradoxal, deși intempestivi la culme, ei rămân convinși de atașamentele lor liberale. Mă joc chiar cu ideea să alcătuiesc de bună voie și cu cât mai multă voie bună un nou „dosar de cadre” postdecembrist din articole inchizitoriale la adresa mea. Și dacă îl voi face public, nu voi ceda tentației polemice și nu voi proba atitudinea inversă, binevoitoare, din partea acelorași, în lunga și dificila noastră existență comună predecembristă. S-a blocat, e adevărat, dialogul cu astfel de liberali antiliberali, intransigenți în afișata lor toleranță, antidogmatici de un nou schematism, purtând cruciade la adresa ideilor socialiste (și nu a realităților deformate) cu un maximalism stalinisto-jdanovist. Temperamentul meu concesiv, pe care și studenții l-au resimțit în atâtea rânduri, inclusiv la examene, nu mă predispune însă la prea dese ieșiri în arenă. Nu mă simt un gladiator nici în vremurile noastre în care, cu sau fără pâine, circul e la loc de cinste. Prefer să afirm, pe cât posibil nuanțat, idei. Cu câtimea indispensabilă *contra*, rămân atașat acțiunilor *pro*.

Nu mă așteptam, recunosc, la intoleranța agresivă a câtorva foști confrăți dintre scriitori, mai ales critici, umăr la umăr cu care am susținut de-a lungul timpului apariția multor volume bune. Al. Simion invocă referatele la edituri prin care am sprijinit destui autori, Radu Cosașu

descrie pe larg „o admirabilă comedie «de idei» în două acte”, primul când puneam umărul pentru tipărirea atâtor cărți, al doilea când mai nimeni nu își amintește de asta. (Marta Petreu a și publicat, la un moment dat, o listă a referatelor favorabile pe care le-am înaintat, la solicitare, Editurii Cartea Românească în anii șaptezeci-optzeci.) Prelucrarea sufletească a unor situații de disconfort ar putea fi totuși benefică pentru scris. Am chiar pus la lucru o asemenea nedreptățire și am realizat, mai repede decât într-o stare calmă, „ideile inoportune”.

Dar, pentru ca și în continuare să acționeze corect, „sub tensiune” și în „logica unei vieți”, nu strică „o pedagogie a lucidității” în plus. E vorba de a găsi motivele atitudinii neiertătoare cu care unii scriitori îi tratează pe alții. Apelul la „genus irritabile vatum” – spre deosebire de cumpătarea îndeobște mai mare a oamenilor de știință – este îndreptățit, dar insuficient. Căci de fiecare dată irită ceva anume. În cazul meu, îl dau în vileag câteva texte din volum, atunci când invocă ba simpatiile mele de „stânga”, ba calitatea mea de „marxist”. N-am acoperit vreodată, nici în ultimii ani și nici în textul deschizător din volum, implicațiile subsumabile – voit simplificat, de bună seamă – unor asemenea formule. „Logica vieții” mi-a predeterminat-o condiția de multiplu minoritar, chiar dintre burghezi, după care i s-au conformat destule atitudini biografice și cărturărești, chiar cu doza lor de nonconformism. Nu sunt dispus să cedez șantajului unei „drepte” intelectuale care pe sine însăși se contemplă satisfăcut în oglindă ca de tot dreaptă. Chemarea ei

nemărturisită o pot reduce la: fiți oportuniști, spuneți altceva decât ați făcut, acoperiți-vă fostele idei, iluzii, prostii, sau, dacă nu, tăceți; iar noi, cei drekți, cei puri, vă vom ierta atunci, vă vom accepta, veți face parte din fericita comunitate a celor care nu au nimic a-și reproșa, care n-au făcut concesii, care au știut mereu ce e bine și ce e rău. Îmi e străin și acest maniheism, nu-l consider neapărat mai curat decât cel anterior. Nu mă integrez nici între puri, nici între impuri – am spus-o încă la începutul anului 1990, la ședința memorabilă cu studenții facultății, când unii au preconizat dreapta soluție solomonică. Raportul dintre nedemnitate și demnitate, în trecut și în prezent, e mai greu de cumpănit în cazul fiecărui om de cultură, de către alții dar și de către sine.

E vorba și despre viață, și despre ideile ei. Cât privește episodul de viață relatat de Radu Cosașu, binecunoscut „ficionar”, el nu a avut loc, la Podul Mărășești sau aiurea, n-am fost „mesager” și „înger al împărăției”, nu i-am comunicat că încă puțină foame nu-i strică, totul e invenție literară, o recunoaște de altfel și autorul, m-am amuzat atunci când pentru întâia oară am citit scena într-o carte a sa, dar, în contextul sobru al volumului de față, unii cititori neatenți ar putea-o socoti credibilă. Or, potrivit cu versul minunatului poet József Attila încă din anii treizeci, referitor și la relațiile maghiaro-române, în traducere literală „e destulă luptă că trebuie să ne mărturisim trecutul” – nu mai e cazul să-i adăugăm și ce n-a fost...

Rămân ideile. Cât sau deloc a fost din ele acceptabil, se cade să fie cernut cât vom trăi. Dacă mulți nu vor s-o facă, îi privește. Personal cred în nevoia confruntărilor de sine. Câtă vreme Marx va fi socotit doar un „câine mort”, mă voi strădui să-l reșez, cu conștiința reușitei previzibil minimale la noi, printre savanții importanți ai secolului trecut, ale cărui noutăți teoretice și metodologice nu vor putea fi – cum nici nu sunt în Occident – nesocotite. Chestiunea „marxismului” e mai încurcată. În orice caz, pentru ce n-am numi pe cineva atașat de el odinioară, dar întrucâtva și acum (după modelul „kantian”, nu „kantist”, „hegelian”, nu „hegelist” ș.a.m.d.), ca pe un „marxian”? În ceea ce mă privește, formula mi-ar conveni și prin deschiderea sa ambivalentă. Căci „marxian” am fost anume ca „marsian”, dacă e s-o iau pe franțuzește. Iar la vârsta mea, nu-mi este dat să rămân altceva decât tot „marsian”.

februarie 1998

CUPRINS

ION IANOȘI, Exercițiu biobibliografic	1
VASILE MORAR, Morala esteticianului	81
ANDREI CORBEA, Ion Ianoși: o pedagogie a lucidității	101
VALERIU CRISTEA, „Deocamdată lumea în care trăiesc nu-mi place”	121
MARTA PETREU, Un istoric al filosofiei românești	131
LORENA PĂVĂLAN, Înțelegerea esteticului la Ion Ianoși.....	149
GHEORGHE VLĂDUȚESCU, Notă la „Despre sublim”	163
MĂDĂLINA DIACONU, Urmă și aură sau sublimul și înțeleptirea artei abstracte	171
DIANA STANCIU, Un secol al esteticii și dihotomia frumos-sublim	187
AL. SIMION, Sub tensiune	209
COSTICĂ BRĂDĂȚAN, Un veac de subterană	231
MIHAELA ALEXANDRA POP, Arta neartei	261
CORINA RĂDULESCU, „Slujirea” ideii în polifonia ei	295
RADU COSAȘU, Logica unei vieți	309
ION IANOȘI, Post scriptum	327

Alte tipări
Alte tipări
METROPOL

*... cer europeanului din
D-voastră să judece totul și
să accepte, în aventura mea,
îndemnul către tineri să încerce
neobișnuitul cu mijloace neobiș-
nuite și ele. În acest sens, cu sau
fără voia D-voastră, sunteți un
„păltinișan” a cărui tovărășie ne
cinsteste și ne sporește.*

Constantin Noica, din ultima
scrisoare către Ion Ianoși,
30 iulie 1987

*... poziția incomodă mi-am
asumat-o de când mă tot strecur
între literatură și filosofie, în cărți
pentru scriitori insuficient de
scriitoricești, iar pentru filosofi –
prea puțin filosoficești. Mi-am
amenajat însă postul de observație
în acest **no man's land**, cu
deschidere spre ambele direcții.
El îmi aparține intim, în rând cu
alte „extrateritorialități”.*

Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei
românești – în relația ei cu
literatura*, 1996